

جماليات فنون المسرح  
بين اللقطة الزمانية و اللقطة المكانية



تأليف  
أ.د. أبو الحسن سلام

اهداءات ٢٠٠٢

أحد/ أبو الحسن سلام

الأسكنية

# جماليات فنون المسرح

بين اللقطة الزمانية واللقطة المكانية

تأليف :

أ. د. أبو الحسن سلام

الاسكندريه

إهداء..

إلى....

**الفنان / فاروق حسني**



# الفهرست التحليلي لاحتويات الكتاب

## الباب الأول

### جدل النقطة الجمالية في التعبير المسرحي ..... ١٣

## الفصل الأول

### الأصول والمفاهيم

حول المفهوم ..... ١٤

مدخل إلى علم الجمال - علم الجمال ( المفهوم - المصادر - النظريات ) ..... ١٦

أولاً : مصادر الجمال بين الفلاسفة والعلماء والنقاد ( سقراط ، أفلاطون ، أرسطو ، شيشرون ، هيلفيوس ) .. ١٨

ثانياً : مقاييس الجمال في العصور الوسطى ( القديس أوغسطين - توماس الإكويني ) ..... ١٩

ثالثاً : مقاييس الجمال في عصر النهضة ( هتشمن - باوم جارتن ) ..... ٢٠

رابعاً : الرومانتيكيون ( ديكرات - خليجل - كانط - مايكل انجلو - فولتر - جوتة - كروتشه - راي

باير - ملتر ) ..... ٢١

مصادر الجمال في الإبداع الأدبي والفني : ..... ٢٤

الفنان الطبيعي : يرى الأشياء بعينها .

الفنان الواقعي : يرى الأشياء بعينه .

الفنان الرومنسي : يرى الأشياء بحسه .

الفنان السويالي : يرى الأشياء ولا يراها

الفنان الانطباعي : يرى الشيء الواحد عدة أشياء .

الفنان الملحمي : يرى الأشياء بعين بيتها وتضارها .

الفنان التكبيي : يرى جوهر الأشياء بعين فكره . ( ..... )

نظريات علم الجمال ( نظرية المحاكاة ، نظرية الجمال الفني ، النظرية الرومنسية ، النظرية الشكلانية ) ..... ٢٥

نظرية القيم ( وتشعب في قسمين ) :

١ . النهج العلمي : ( نظرية اللذة ، النغمة ، نظرية الرغبة والحواس ، النظرية الفرويدية النظرية

الماركسية ، النظرية الدرامائية ، النظرية الاجتماعية النظرية

الايستمولوجية ) ..... ٢٦

٢ . النهج الفلسفي : ( النظرية الانتقالية - نظرية الإرادة ، الوجودية ) .....

## الفصل الثاني

### ٢٧ ..... القيمة بين الأصول والمفاهيم .

تعريف القيمة : القيمة عند أفلاطون ، القيمة عند شيشرون ، القيمة عند بوكله القيمة عند كلاكهون ، القيمة عند هيجل ، القيمة عند يونج القيمة عند جرهام سيمتا ، القيمة عند أرنولدروس ، القيمة

عند بارسوتز ..... ٢٨

تعريف بارسوتز للقيمة : تتمثل في الأنساق الثقافية التي تشتمل على ثلاث اتجاهات

الاتجاه الأول : ( أنساق الأفكار وأنساق الرموز الصورية ، وأنساق الاتجاهات القيمة )

الاتجاه الثاني : ويتمثل في اتجاهات قيمة معرفية أو استحقاقية أو أخلاقية

الاتجاه الثالث : ويتمثل فيما هو أدائي ولما هو تعريفي . ..... ٣١

تعريف جلين فيرون للقيمة : لها خاصية إنسانية أو اجتماعية لا دخل للفرد فيها وهي مستمرة وتنقل عبر الأجيال نتيجة للاكتساب والتراكم للمتع من الماضي إلى الحاضر مع تغيرها وهي تشكل جوهر

الثقافة . ..... ٣٣

القيمة عند هارتمان : إطاراات للتجربة الإنسانية وللأشياء الموجودة .....

القيمة عند سارتر : غاية وجودية .....

القيمة عند جون ديوي : لا توجد بمنزلة فهي همزة الوصل بين الواقعي والمكن .....

القيمة عند كيركجورد : قيمة دينية فوق الأخلاق والجمال .....

القيمة عند ماكجوري : مبدأ تفصوي وليست مفهوماً أو تصوراً فلسفياً .....

القيمة عند السوسولوجين : حقائق جوهرية مقومة للبناء الاجتماعي تعمل على احترام أو توفير لأحكام لقواعد المعايير والسلوك الخاص بالتنظيم الاجتماعي وثنى مجالات الثقافة

الاجتماعية .....

القيمة عند جولوس جولد : تشير إلى اللغات الثقافية المشتركة في تقدير الملائقة للعوية والجمالية والإدراكية لأهداف الاتجاهات. ....

القيمة عند فرانز ادلر : تنقسم إلى أربعة أقسام : هي مفردات مطلقة وأفكار مثالية وهي ترتبط بأغراض وغايات وأهداف وهي ترجمة لأفعال والسلوك وهي مقومات وعناصر أساسية في عملية التطبيع والتكيف الاجتماعي . ....

٣٤ ..... التعريف النفسي للقيم : هي الحاجة النفسية أو الدافع الغريزي لإيجاد التوازن النفسي والطمأنينة

تعريف باريسيني ( المدرسة السلوكية ) : هي أشياء سلوكية وليست وراثية أو يثية ، كما أنها نسق من الرموز ذات اتجاه وظيفي مؤكداً نمط خاص من السلوك الإنساني .....

تعريف وليام توماس : يفرق بين القيمة والاتجاه . ....

فالقيمة عنده هي الصمد الجماعية في المجتمع



## والانتهاء : هو الصلابة الفردية في المجتمع

- تعريف بول فوري للقيمة : الأشياء المرغوب فيها ويمثل فيها الخير ..... ٣٤
- تعريف ماري أوجستا للقيمة : مفهومات اجتماعية تشير إلى الحس .....
- تعريف يرم سوركين للقيمة : القيم والمعايير تشير إلى فئة عامة من المعاني .....
- تعريف دوركايم للقيمة : ظاهرة اجتماعية متداخلة مع الإنسان فالدين والقانون والقرن ظواهر فرعية للقيم ..
- تعريف المرو للقيم : تشمل الثقافة كلها .....
- مناهج قياس القيم : ( قياس تحليلي ، قياس وظيفي ، قياس ديماني ، قياس تكاملي ، قياس نقدي ..... ٣٥
- قياس معياري ، قياس إحصائي ، قياس وصفي ، قياس تأملي ، قياس تجريبي ) .....
- الوصفيون : يقتصرون على الوصف والتفسير دون الحكم .....
- المعاريون : يقيسون الجمال وفق قيم ثلاثة هي : الحق الخير الجمال .....
- النقديون : يقيسون الجمال على مثال محسوس أو مثل أعلى ، مثل الملائطون .....
- الإحصائيون : قياس دلالة الأرقام في تفسير العلاقات المتغيرة والثابتة للظواهر الجمالية .....
- الاستبطانيون ( التأمليون ) : القياس اعتماداً على التذمرات أو الملكات العقلية أو الانفعالات التي تأسست على .....
- التصورات العقلية بعيداً عن الربة أو التحقيق التجريبي .....
- التجريبيون : اعتماداً على وجود معمل ديماني واختبارات لقياسية للجمال بديلاً للتأمل .....
- تصنيف سراجر للقيم :

- القيم النظرية أو المعرفية : تهدف إلى البحث عن الحقيقة المجردة
- القيم الاقتصادية : تهدف إلى البحث عن المنفعة والربح العملي
- القيم السياسية : تهدف إلى البحث عن القوة والتقدم والتغير .
- القيم الاجتماعية : تهدف إلى تماسك العلاقات والمشاركة بين الأفراد .
- القيم الأخلاقية : تهدف إلى تحقيق المبادئ الفاضلة والخير من السلوك الأخلاقي .
- القيم الدينية : تهدف إلى مثاليات قدسية بين المجتمع الإنساني .
- القيم الجمالية : تهدف إلى الانسجام والتناسق والجمال في العمل الفني ..... ٣٦

تعريف الزباني للخصائص الاجتماعية للقيم :

- مشتركة بين عدد كبير من الناس
- تستثير اهتمام الفرد والجماعة لارتباطها بمحاجات حيوية أو اجتماعية
- تستهدف صالح الجماعة أو ما تعتقد أنه لصالحها
- تصنف بالثبات النسبي - أي المحافظة -
- تعمل نظم المجتمع ومنظماؤه على حفظها
- تعبر عن نفسها بالرموز الاجتماعية

- لها أهداف خلقية
- تتميز القيم بمسألة بعضها بعضاً . ٣٦
- أبراع القيم : ٣٧
- أولاً : قيم موضوعية : منها ما هو كوني وما هو إنساني
- القيم الكونية : تتمثل في الأعراف التي تتلقونها الأجيال جيلاً بعد جيل
- وتدخل فيها القيم الدينية
- القيم الإنسانية : نتاج عمارات بشرية ناتجة عن علاقات اجتماعية متباينة
- لها صفة الثبات أو التكرار .
- القيم الاجتماعية : نتاج تفاعل بيني وهي تختلف من بيئة لأخرى فقيم
- العرب غير قيم المنود غير قيم الأسويين أو اليابانيين .
- ثانياً : القيم الجمالية : وتظهر في تلازم المتناقضات في الصورة الصورية وفنون التصوير
- والتشكيل المرئي والسمعي وهي من عوالم الأسلوب الفني وعناصره في الشكل

### الفصل الثالث

- ٣٩ ..... الصورة الجمالية بين النص والعرض
- ٤٠ ..... تطبيقات (١)
- مصدر القيمة الجمالية في الصورة الشعرية :
- تحرير الصورة الجمالية
- ٤١ ..... جماليات الصورة الحركية
- دور الروابط في صنع الصورة الجمالية
- ٤٢ ..... التدرج في التعليل ودوره في صنع القيمة الجمالية في الصورة الشعرية .
- تعدد الأساليب في الصورة الشعرية الواحدة .
- ٤٣ ..... الصورة الجمالية : تطبيقات (٢)
- قراءة درامية وجمالية لمسرحية " غيلان الدمعني "
- ٤٤ ..... أولاً : قيم النظرة الزمنية في مسرح مهدي بندق بين تيار الوعي وتيار الشعور .
- ٤٦ ..... قيم النظرة الزمنية بين تيار الوعي وتيار الشعور في غيلان الدمعني .
- ٤٨ ..... مهمة الممثل
- ٥١ ..... خصوصية القاموس اللفظي ودراية التعبير لدى الشخصية .
- ٥٢ ..... الجوار الناقص ودوره في تأخير لحظة تفجير الصراع
- ٥٤ ..... علاقة المادة بالوعي
- مادة الفكر وعلاقتها بروعي المدع .

٥٥	النص المؤري في الإرشادات للشهقة .
٥٦	جدل الإرشاد والحوار .
	جدل الألفاظ والأسلوب .
٦٠	تذبذب الوعي المطبق بين الأقوال والأفعال .
٦٣	التحليل السياسي بين تيار الوعي وتيار الشعور .
٦٥	القناع والقيمة التورية في المسرحية .
٦٧	الشخصيات بين الحضور والغياب .
٦٨	<b>نتائج تطبيقات (٤) :</b>
	الاستخلاص الأسلوب
	الاستخلاص الموضوعي
٧١	<b>في جماليات المسرح القديم ( تطبيقات ٤ ) :</b>
٧٢	أولاً : خاصية الكورس في المسرحية القديمة .
٧٣	ثانياً : طبيعة الفكر والقيم في حوار الكورس في مسرحية ( أنتيجوني ) .
	فكرة التخيي - فكرة الإزدراء - فكرة العفرمة - فكرة تعدد الآلهة
	- فكرة المواجهة بين الجيوش - قيمة البطولة - قيمة التضامن - قيمة
	طاعة الحاكم - قيمة دلفن الملوكي - قيمة العمل - قيمة الأخلاق -
	قيمة الحب - قيمة صلة الرحم والعطف - قيمة النجاة من غضب الآلهة -
	قيمة العقاب الإلهي - القيمة الأسلوبية (الجمالية) - فكرة الحق والواجب
	- قيمة الرضا بالقدر - فكرة النبوءة - قيمة الدعاء (
٨٥	إدراك القيمة الموضوعية .
	<b>إدراك القيمة الجمالية في النص المسرحي الخليجي ( تطبيقات ٤ )</b>
٨٤	المقارعة الدرامية .
٨٥	الصورة الفنية وخصائصها .
٨٧	التخلص الدرامي التفريري في الحدث .
٨٨	صورة العربي وصورة الأجنبي بين محرمي الصراع والتصارعين في المسعى التاريخي والمسعى الدرامي .
٩٠	الرمز ودلالاته في المشهد .
٩١	<b>جماليات التكوين في العرض المسرحي ( تطبيقات ٥ ) :</b>
	أولاً : التكوين المسرحي المفتوح : امتداد خارج للشظير المسرحي (فضح باجو فروب ديلمونة مع عطل) .
٩٢	ثانياً : التكوين المسرحي المغلق : تكوين داخل الإطار - أمثلة تطبيقية - مشهد صلب الحلاج .

- ثالثاً : التكوين المسرحي لرمي : يدخر للموقف الصراع الرئيسي - أمثلة تطبيقية من مشهد اغتيال يوليوس قيصر . ..... ٩٢
- رابعاً : التكوين المسرحي الإصعاعي : خطوط رئيسية ماثلة تتلاقى كلها أو أغلبها في نقطة تجمع رمزي واحدة - أمثلة تطبيقية من عرض مسرحية الإسكندر الأكبر ومشهد قتل كليوبس .

## الباب الثاني

### جدل جماليات المسرح بين لغة الجسد ولغة الفن التشكيلي . ..... ٩٥

#### الفصل الأول

#### جماليات لغة للجسد في المسرح بين الروعة والتشويه . ..... ٩٦

#### تصنيف

التفكر والجنس بين المحذور والمادي والمحذور الرمزي

- في مسرح صلاح عبد الصبور . ..... ١٠٤
- جماليات اللبادة في الحوار الجنسي . ..... ١٠٦
- جماليات التعبير عن الشبق الجنسي في المسرح . ..... ١١٠
- جماليات حكايا المضاجعات . ..... ١١٠
- صورة الغزل الجنسي في الحوار السليبي ( بعد أن يموت للملك ) . ..... ١١٣
- بعد أن يموت للملك والمتحرف الجنسي مع الأموات . ..... ١١٥
- جماليات الصورة الإباحية في المسرح ( في " الرقصة الأخيرة لسالمومي " ) . ..... ١٢٦
- مشاهد اغتصاب الوطن والمواطنة في مسرح سعد الله ونوس . ..... ١٣٢
- جماليات لعبة الحياة الزوجية في مسرح هارولد بتر . ..... ١٣٧
- الغواية في المسرح الأجنبي . ..... ١٣٩
- كازناتوبا والتعريف الجنسي في مسرح أبولينير . ..... ١٤٤
- جون جوين وفلسفة النكالة . ..... ١٤٦
- التعريف الجنسي وصورة في مسرحية ( المعجوز المراهق ) . ..... ١٤٧
- سالمومي وإغواء الأنبياء . ..... ١٤٨
- اللبادة والجنس وكالاريسس الفرجاتيك في المسرح الأمريكي . ..... ١٤٩
- صور التجديف في المسرح بين الروعة والتشويه . ..... ١٥١

## الفصل الثاني

١٥٧	جدل جماليات الدراما والشعر والتشكيل .....
١٥٨	قراءة نقدية جمالية لرباعيات صلاح جاهين .....
١٦٣	المسكوت عنه بين هوية الأداء وهوية النلقي .....
١٦٥	الأساس النظري للأداء التفكيكي للرباعية .....
١٦٦	القيمة الجمالية للرباعية .....
١٦٩	رباعيات الحيام بين جماليات شعر القصص وجماليات الزجل .....
١٧١	لوازلة بين رباعيات الحيام في ترجمة وهي وصياغتها بالزجل .....
١٧٥	حشيشوت بدرجة الصفر بين دراما مهدي بندق وجماليات فاروق حسني .....
١٧٦	بين قراءة النص وقراءة لوحة الخلال .....
١٧٨	الملقطة الجمالية في عروض مسرحية مصرية .....
١٧٩	جماليات الساكن والمتحرك في معرض منحوتات دوحية .....
١٩٠	جماليات التكوين في الصورة المسرحية بين الاتزان والتباين والتنويع في وحدة .....
١٩٥	جماليات التباين في الصورة المسرحية .....
١٩٨	القراءة الطقولية لشهرزاد بلغة وليد عوي .....
٢٠٣	النتائج العامة للبحث .....
٢١١	لبيت المصادر والمراجع .....



**الباب الأول**  
**جدل اللقطة الجمالية في التعبير المسرحي**  
**الفصل الأول**  
**الأصول والمفاهيم**

## **الملقطة الجمالية في المسرحية العربية بين قيم النظرة المكانية وقيم النظرة الزمانية**

**تمهيد :** حول إشكالية البحث وأهميته :

لست أقصد بالمكان والزمان ودورها في صنع الحدث المسرحي العودة إلى الاتجاه الكلاسيكي ( الاتباعي ) المعروف ، حيث تقيد ذلك الاتجاه الفني بوحدة ثلاث هي ( الزمان والمكان والموضوع ) وما أربط هذه الوحدات الثلاث من مظاهر تمثلت في : المبدء والتقدير والتوازن وعظمة شأن الأشخاص الفاعلة في الأحداث ( صانعة الأحداث ) ولكنني قصدت زوايا الاختيار في إبداع الفنان ( الكاتب للمسرحي ) زوايا التصوير الدرامي بما تضمنته من بعد جمالي مكاني وبعد جمالي زمني وحساسية الصورة الدرامية التي توصل إليها في اللوحة أو المشهد أو في المنظر المسرحي بالقدر الذي يتمكن فيه من التعبير عن حالة التشابك والتداخل الشعوري بعيداً عن الأحكام.

وخلاصة الأمر أنني لم أقصد الوقوف عند الصورة المسرحية في النص و العرض المسرحي ولكنني قصدت إلى جانب ذلك ما خلف الصورة المسرحية : العاطفة - الفكر - الإدراك الشعوري لعالم التجربة الإبداعية وللعالم الخيالي ، مع قدرة فنية عالية على صنع التوازن في الصورة المسرحية بين متناقضين هما الفكر والعاطفة ، حيث العاطفة في انطلاقها والفكر في تحديده . وهنا يبرز دور المبدء في ضبط التجربة ، في توازن الصورة في وحدة تجمع بين تقيضين رئيسيين ونقاطين فرعية تصب كل منها في واحد من منبعهما دون أن يظهر شيء من تناثر أو تشويز في الصورة نفسها .

على أن هذا كله يعني تقدير الصورة . ولأن الصورة فن من حيث شكلها فإن تقدير الصورة متعلق بالنزق متعلق بالخبرة ، والخبرة تتحقق من خلال بعدين أو مؤثرين أحدهما ذاتي ( يخص ذات المبدع ثم ذات المطلق ) أما الثاني فهو موضوعي ( خاص ببيئة المبدع ثم بيئة المطلق ) ذلك أن الفنان الذي يعيش في فترة زمنية لها نظامها الاجتماعي الخاص يستعمل أن يميل إلى الإنتاج الفني الذي يتفق مع الكيان الاجتماعي الذي يحمل ذوقه وطابعه . وفي مجتمع يقوم على نظام الطبقات يستحسن أن يختلف النزق من طبقة إلى أخرى . فإذا كان المجتمع منقسماً منسجداً أن



مشكلات الفروق والتقدير الجمالي متقمة كذلك وسوف لا يستطيع الوصول إلى نتائج فعلية موحدة للتقدير الجمالي لسائر هذه الطبقات <sup>١</sup> .

علم ما تقدم فمادامت هناك طبقات مختلفة فسيجب ذلك بالضرورة وجود جماليات مختلفة للشيء الجميل ومعايير للجمال ترتبط بالمستوى الاقتصادي لكل طبقة . وبمضمحل أدب الطبقة وفيها مع اضمحلالها .

والقياس الجمالي يختلف من طبقة إلى طبقة أخرى ومن عصر إلى عصر . ولذلك فهو مسألة نسبية <sup>٢</sup> فإذا كان الفكر وكانت القيم هما ركيزتي البعد الموضوعي ، وكان الأسلوب بعناصره الفنية وقيمه الجمالية هو الوسيلة التي يتيح المبدع بواسطتها للفكر وللقيم أن يتجسدا . وإذا كان موضوعنا هو وقعة تقديرية منهجية للشكل الفني في النص والعرض المسرحي العربي ، فإن تقدير الشكل يرتبط بتقدير الفكر للقيم الموضوعية من ناحية ، كما أن الفكر وكذلك القيمة هما موضوع بحثنا . غير أننا نخرج من ذلك بنتيجة مفادها أن التقدير هو نتاج القياس وأن قياس الفكر يرتبط بالحقائق في حين يرتبط قياس القيمة الاجتماعية والأعراف وترتبط القيم الإنسانية بالمشاعر ، عند القياس . بينما ترتبط القيم الجمالية بالنزق وبالذبرة ( الخيرة ) . لذلك فإن تقدير الشكل لا يتفصل عن تقدير المضمون في العمل الفني ذاته . وربما كان هذا ما دعا ( آي . جي . هوز ) ، إلى القول "إن قيمة التعليم لا يمكن أن تقاس قياساً كلياً في حدود الحقائق المستظهر قبل في حدود التأثير الذي تركه في نحو الفرد-الروحي والخلقي والعقلي والاجتماعي والجسمي" <sup>٣</sup> . ولكن ما القيمة ؟ وما الجمال ؟ على اعتبار أن الجمال قيمة يراها البعض في الموضوع ويرأها البعض الآخر في الشكل أو الأسلوب .

ذلك هو موضوع هذه الدراسة على المستويين النظري والتطبيقي في النص وفي العرض المسرحي وفي الشعر وفي التشكيل .

<sup>١</sup> د. محمد بسوي ، الفن الحديث ، ط٢ ( القاهرة ، دار المعارف بمصر . ١٩٦٥م ) . ص ١٤٩

<sup>٢</sup> م . ن . والصفحة نفسها

<sup>٣</sup> آي . جي . هوز ، أي . هـ . هوز ، التعليم والعلم - مدخل في التربية وعلم النفس . مترجم : حسن الدجيلي ( الرياض .

الطابع الأهلية للأزلفت . ١٣٩٥ هـ . ١٩٧٥م ) ص ٥٦٦

## مدخل إلى علم الجمال

علم الجمال علم فلسفي نشأ في أحضان الفلسفة منذ نشأتها الأولى حين كانت تعنى بـ "إنسان كموجود حي فاعل ومعنى بعلاقته بالكون والفاعل فيه" ( وفق نظرة الفلسفة المثالية ) منذ التي تزمن بفكرة الخالق والخلق وعالم الغيب ، ولقد ظل علم الجمال فرعاً من فروع الفلسفة في العصور الوسطى وكذلك في عصر النهضة ، وامتدت تبعية هذا العلم للفلسفة الحديثة ، تلك التي عنيت بالإنسان وعلاقته بنفسه أو تلك التي نظرت إلى علاقة الإنسان بنفسه وعلاقته بالآخر ( الفلسفة المادية ) علاقة الأنا بالغير سواء كان فرداً أو جماعة .

— إذاً فلقد ارتبط علم الجمال في البداية بما ارتبطت به الفلسفات المثالية القديمة فكان محور المنظور الجمالي للكون — محوراً قائماً على تبرير ذلك المنظور على ما وجد عليه في الطبيعة بوصفه صورة مادية لمثالي أو معنوي موجود في عالم الغيب (عالم الميتافيزيقا) تبعاً لفكر الحلاطون الفلسفي ، ذلك الفكر تبلور عنده فيما عرف بنظرية الأمثال — ثم أن المنظور الجمالي للفلسفة المثالية الأرسطية قد تأسس على نظرة اغناكا ( التقليد ) الفني ، ليس كمثال موجود في عالم الغيب والشهادة ولكنه تقليد للموجود المثالي في الحياة البشرية والتقليد الفني بمعنى تصوير الانعكاس الخاص بحياة البشر لفهم خصائص هذه الحياة وطبيعة علاقتها بالكون ( بالوجود في الطبيعة ) وبالأوجد لهذا الكون ( الأنا المطلقة ) : ( الله ) أو الخالق لهذا الكون .

## في نشأة علم الجمال :

ظهر اسم علم الجمال لأول مرة عام ١٧٣٥ في مؤلف ألكسندر بومجارتن *Alexander Baumgarten* وعنوانه *Reflections Poetry* حيث ظهر له أن هناك نوعاً من المعرفة أو الإدراك في الشعر وفي الفنون الأخرى ، وأصبح مصطلح بومجارتن " علم الجمال " من المصطلحات الدائمة في قاموس الفلسفة بعد أن استبعد بومجارتن التأملات العقلية التي ظلت مسيطرة على علم الجمال حتى القرن الثامن عشر ولقد تطور علم الجمال بعد بومجارتن وأصبحت هناك نظريات جمالية مادتها الأساسية هي الخبرة الجمالية . غير أن الواقع يدنا على أنه لا توجد نظرية واحدة سائدة في الخبرة الجمالية.

خلاصة الأمر حول نشأة علم الجمال أن هذا العلم قد كان لوناً من ألوان النشاط الفكري الفلسفي منذ نشأة الفلسفة عند اليونان حيث تمثل الفلسفة اليونانية المعرفة المتكاملة

والنظرة الشاملة للمعارف عامة ، وكان التفكير الجمالي ينحو نحواً عقلياً منطقياً تبعاً للتفكير الفلسفي للفيلسوف ، حيث أن الوعي الجمالي والشعور بالقيم الجمالية لهاذا مستقلة عن أية فرائد عملية لم تعرف في ذلك الحين .

" فبالرغم مما أثاره أفلاطون وأرسطو من قضايا هامة حول الجمال وطبيعة الفن ، إلا أن آراءهما كانت تابعة للتفكير الفلسفي الخاص بكل منهما . كما أنه لم يكن للفن أو للجمال . ذات الاهتمام الخاص الذي يجعل منه ميداناً مستقلاً عن الميادين الفكرية الأخرى " .  
" وقد انفصلت ميادين كثيرة عن الفلسفة ، مكونة لنفسها علوماً مستقلة ، وكان علم الجمال من ضمن تلك الميادين التي كونت لذاتها علماً مستقلاً " .<sup>١</sup>

## **حول علم الجمال** **(المفهوم - المصادر - النظريات)**

لقد تباينت نظرة الفلاسفة في كل العصور إلى الجمال كما تباينت نظرة علماء الاجتماع ونظرة علماء النفس وتباينت نظرة المبدعين على اعتبار أن الإبداع لا يسمى إبداعاً ما لم يزخر بالقيم الجمالية التي تغلف القيم الموضوعية لتجلب الإعجاب في رحلة الوصول إلى الإنفاع .  
" إن علم الجمال يقوم على الافتراض والاختلاف لذلك يدخل ضمن إطار الفلسفة لذلك فهو يظل فلسفياً لأنه لا يخطو خطوة إلا وراء القوانين والمقاييس في العلوم الإنسانية " .<sup>٢</sup>

وعلى ما تقدم فقد اختلفت الآراء حول تعريف مفهزم الجمال إذ تناول الفلاسفة ذلك المفهوم عبر العصور منذ أفلاطون حتى الآن وأبدى كل منهم رأيه بما يضيف أو ينقص أو يغير رأي الآخرين فتباينت تعريفاتهم ما بين أصحاب الفلسفة المثالية ، وأصحاب الفلسفة المادية .

وكذلك تناول علماء النفس ذلك المفهوم نفسه وتباينت آراؤهم حوله تبايناً واضحاً سواء فيما توصل إليه بعضهم ، أو فيما توصل إليه الفلاسفة حول ذلك المفهوم . وكذلك تباينت آراء علماء الاجتماع حول المفهوم نفسه في إطار تعريفهم جميعاً لمفهوم القيمة فمنهم من رأى أن الجمال ينبع من الموضوع المطروح في العمل الأدبي أو الفني ، ومنهم من رأى أن القيمة الجمالية

<sup>١</sup> . د. نبيل أحمد صادق " اللغة الجمالية وعلم الجمال " ( مجلة المسرح ) ع ٧٥ - فبراير ١٩٩٥م ، ص ٦٧ .

<sup>٢</sup> . د. أميرة مطر " ندوة الجمالية العربية " ( ملف ندوة الجمالية العربية - مجلة الفكر العربي - يناير / مارس ١٩٩٢م ) العدد

٦٧ السنة ١٣ ، ص ١٦٢ .

نح من المجتمع نفسه من خلال مطابقة القيم التي يشتمل عليها العمل الفني لقيم هذا المجتمع أو ذاك . وهناك من رأى أن القيم الجمالية تتضمن في اشتغال العمل الإبداعي أدباً أو فناً على قيم بعضها لزمان بما جماعة من الجماعات مثل القيم الدينية أو القيم السياسية .

غير أنه قد وجد بين هذه التعريفات ما ينسب القيم الجمالية إلى التقدير الذاتي للشخص نفسه وفق حالته النفسية . غير أننا نجد من بين النقاد الفنيين من يعرف القيمة الجمالية بأنها نزعة شكلية تستند إلى " البراعة المختدة بنفسها والتي يقصد إتيانها "رُنف في ذاقا ، أي البراعة التي لا تهم محل مشكلات البناء الموسيقي بل تهم بالريق التكيكي وحده ، وبصعوبة الأداء ، وأن تبهر المستمعين . ومثل هذه البراعة الشكلية لا تقف على مسافة من الجمهور ، بل إنها تعتمد اعتماداً أساسياً على إعجابه بما " <sup>١</sup> وهي عنده أيضاً نتاج اللعب الجاد بوسائل التعبير الذي يتحدد به في بعض الأحيان مستوى العمل الفني وهو لا يقصر القيمة الجمالية على الشكل وحده بل يرى للمعنى دوراً في الوصول إليها فهي عنده " أناقة الحلول التي توجد للضغروبات الشكلية التي لا تنشأ من المصوى نفسه بل كذلك من المصاة الخالصة التابعة من التحكم في الشكل ، إن الشكل هو دالماً نوع من الانتصار لأنه حل لمشكلة ، وبذلك تتحول الصفة الجمالية إلى صفة ذهنية " <sup>٢</sup>

ومعنى ذلك أن تقدير القيمة الجمالية واستخلاصها من العمل الأدبي أو الفني لا يتأني إلاً من خلال تأمل أو أعمال ذهني للمتلقى قراءة أو سماعاً أو مشاهدة وهي تستحيل على الشخص العادي ذلك أن " الحلول الشكلية البراعة يمكن أن تخفى على الشخص العادي ، بل يمكن أن يراها غريبة أو غير مناسبة . ومع ذلك فإنها ضرورية لإكساب العمل الفني غنى ولذلق الموسيقى وكل عمل فني للتطور . وهذه القدرة الشكلية على الإبداع ، وهذا اللعب الجاد بوسائل التعبير هي التي تتحدد في بعض الأحيان مستوى العمل الفني .

## • أولاً : مصدر الجمال بين الفلاسفة والعلماء والنقاد :

١- مقاييس الجمال عند الفلاسفة : ( في العصر القديم )

أ - سقراط : ( ٤٦٩ - ٣٣٩ ق.م ) يرى سقراط " أن الجميل لابد أن يكون مفيداً ، موزناً للغرض منه " .

<sup>١</sup> إرنست لشر ، حرورية الفن ، ترجمة : أحمد حليم ، القاهرة ، المدينة للنشر العامة للكتاب . ١٩٨٦م . ص ٢٥٣

<sup>٢</sup> م . د . ص ٢٥٢ .

ب- أفلاطون : ( ٤٢٩ - ٣٤٨ ق.م ) يرى أفلاطون أن الجميل هو النافع الذي يسعد عن التفكير فيه سرور " وهو يؤثر لأنه ينقل الإنسان إلى عالم الله ( مع أنه حي ) كما يرى أن الروح تدرك الجمال ولكن الحواس تدرك انعكاسات هي ظلال للجمال . وقد رأى افلوطين ما رآه افلاطون حول مفهوم الجمال وإدراكه .

ج- أرسطو : ( ٣٨٤ - ٣٢٢ ق.م ) ويرى أن الجمال هو ما تدركه العين من الأجزاء المتناهية في الصغر والمتناهية في الكبر .

إذاً فالجميل مدرك من رؤية الكائن الحي وعلى ذلك فإن الجميل عند أرسطو نسبي وهو مطير بتغير رؤية كل كائن حي على حدة . فهو يأتي من خارج الشيء من حركة الرؤية الحية لكائن ما لحركة العناصر المتناهية صغراً وحركة العناصر المتناهية كبراً وملاحظة الفروق التي بينهما وإدراكها ومن ثم تقييم الشيء كله والحكم بأنه جميل أو قبيح وهنا تشكل الحركة والسكون والثبات عناصر لقياس الجميل . وهو المنسجم المتحد الذي نلاحظ فيه الاعتدال والتناسب .

د - شيشرون : ( ١٠٦ - ٤٣ ق.م ) يرى أن الجمال صفة ذاتية في الجميل نفسه ولا تتوقف على متغيره ، وإن المظهر الخارجي للشيء ولو كان مصطنعاً يكفي لجماله جمالاً .

هـ - هيلينوس : يرى أن الإنسان لا يبدع إلا ما تقع عليه عيناه . ومعنى ذلك أن الجميل هو جميل في نظر من يراه كذلك والقبيح هو قبيح عند من يراه قبيحاً وتلك نظرة ذاتية أي هي تقدير ذاتي .

## • ثانياً : مقاييس الجمال في العصور الوسطى :

الجمال يصدر عنه ( اتصال النفس البشرية بمعنى في الجميل )

أ - القديس أوغسطين : ( ٣٥٤ - ٤٣٠ م ) هو أحد أرائل المنظرين في أثناء مرحلة الإقطاع في القرون الوسطى وكان يقول إن الرب هو الجمال الأبدى المطلق الذي يخرج عن نطاق الإحساس وإن الفن لا ينتج صوراً واقعية لهذا الجمال وهو يرفض ابتهاج المرء عند سماعه للتراثيل الكنسية ويرى أن " الأخرى به ألا يستمع إلى الموسيقى إطلاقاً " ويرى أن شكل الفن يجب أن يرتفع عن مضمونه ، أن يتصاع تماماً لتعاليم الكنيسة من هنا غدا الغموض والرمزية السمتين المميزتين للفن<sup>١</sup> .

<sup>١</sup> أوليفييه كوف وآخرون ، أسس علم الجمال لماركسي اللينيني ، ترجمة : جلال تالانطة ، بيروت ، دار الفارابي ، وموسكو ، دار التقدم ، ١٩٨١م ، ص ١٧ .

ب - توماس الإكروني . ( ١٢٢٥ - ١٢٧٤م) منظر الفن في أواخر القرون الوسطى بين القرنين الثاني عشر والرابع عشر ويرى أن الجمال ينبع من ابتهاج الرب لكل مخلوق " فكل كائن يجبول على جوهرة" ومن هنا يبرز جمال العالم الفعلي . وقد ظهر تأثير فكره الجمالي على أعمال اندس الإيطالي جوتو وكذلك ظهر على أدب دانتي حيث تطور مذهب أهمية الأعمال الفنية في أربع نواح : تاريخية ومجازية ومعنوية وغنائية وبذلك برزت عند دانتي في " الكوميديا الإلهية " و " الحياة الجديدة " السمات للمادية والفردية في الصورة الفنية والتوجه نحو البحث عن مصادر الجمال في عالم الأشياء .<sup>١</sup>

### • ثالثاً : مقاييس الجمال في عصر النهضة :

أ - هتشمن : ( ١٦٩٤ - ١٧٤٦م) يرى أن " الجمال إنّا أصل طبيعي وأساسه الوحدة والانسجام مع التعدد ، وإما تقليدي ويتوقف على مطابقة الفرع للأصل " .  
ب- باوم جارتن : ( ١٧١٤ - ١٧٦٢م ) يرى أن الجمال هو الكمال الذي يشعر به الإنسان دون الحاجة إلى التأمل العميق " .

تعليق نقدي : وقد تلاحظ لنا أن مفهوم جارتن لمصدر الجمال يتعارض مع مفهوم أفلاطون إذ ربط أفلاطون تعريف الجميل بالنفع الناشئ عن التفكير في سرور ، أي ربط اكتشاف الجميل بعملية التفكير ، في حين نجد جارتن ربط الجميل بالشعور دون الحاجة إلى التأمل العميق في حين نجد أن فلاسفة العصور الوسطى وهم ينسبون تقدير الجمال إلى اتصال النفس البشرية بمعنى في الجميل نفسه كأنهم يتماسون مع ما قال به أفلاطون من ناحية ومع ما قال به جارتن من ناحية أخرى لأن اتصال النفس البشرية يتحقق بالشعور أكثر مما يتحقق بالتأمل العميق . غير أن اكتشاف معنى في الجميل شيء لا يتحقق إلا بالتأمل والتفكير .

ويتفق هتشمن مع ما قال به أرسطو من قبل إذ نسب مصدر الجمال فيما هو جميل إلى عناصر داخلية خاصة بالشيء الجميل نفسه ، حيث يكون منسجماً محدوداً معتدلاً متناسباً . غير أن هتشمن يفصل الأمر على نحو أكثر اطراداً فيقسمه إلى صل طبيعي ومصادر الجمال فيه وراجعة إلى الانسجام والوحدة والتعدد أي عناصر متعددة ومنسجمة نتيجة لتوحيدها معاً وإلى جمال تقليدي

<sup>١</sup> نفسه ، ص ١٨ .

يظهر من خلال مطابقة فروعه لأصله ، ويتفق شيشيرون قبل هنتشن مع ما قال به أرسطو بخصوص الجمال حيث يرى أن مصادره فائقة من الشيء الجميل نفسه وليس من نفع هذا الشيء .

#### • رابعاً : الرومنتيكيون :

أ- ديكارت : ( ١٥٩٦ - ١٦٥٠ ) وهو لا يرى وجوداً لشيء اسمه الجمال . ومعنى ذلك أن الجميل أو القبيح هو تقدير للنظر نفسه ( تقدير ذاتي )

ب- شليجل : يرى أن الجمال هو غير المحدود بهيات ولكنه يدرك عن طريق الرمز .

ج - كانت : ( ١٧٢٤ - ١٨٠٤ ) يرى كانت أن " النظرة الجمالية هي النظرة المجردة من كل غرض عملي " ومعنى ذلك أنه يرى ما رآه أرسطو وشيشيرون وهنتشن لأن الجمال صادر من الجميل نفسه .

د - هيجل *G.W.F Hegel* ( ١٧٧٠ / ٨ / ٢٧ - ١٨٣١ / ١١ / ١٤ )

يرى أن الجمال يكمن في إدراك العقل لثائق الفكرة من خلال وجود حسي (في الشيء المحسوس) حيث يقول " الوجود الحسي الخاضع ليس جميلاً على الإطلاق " لكنه يبقى جميلاً لو أدرك العقل ثائق ( الفكرة ) من خلاله " ويرى أن مجال الفن هو مجال ذو خاصية متميزة وهو الوسيط " الوسيط حيث هو وحده الفردي والكلّي أي الموحد بين نقيضين ( الوسيط هو الشكل الفني والوسط هو البيئة )<sup>١</sup> والفن لدى هيجل هو ميدان الروح المطلقة التي تدرك في هذه المرحلة ذاتها في صياغة حسية صورية .

أما الجمال في الطبيعة فهو عنده تمهيد للمثل الأعلى الذي لا يتجلى كاملاً إلا في الفن ، ماراً بمراحل الشكل الرمزي ، ثم الكلاسيكي ، ثم الرومنسي .

في المرحلة الرومنسية يتعدى الفن حدود كشف الروح المطلقة عن ذاتها عبر الإحساس والصور ، ويرتقي إلى الشكل الأعلى وهو الفلسفة ، حيث تتجلى الفكرة في شكل مفاهيم . ويوضح الدور الذي ركز عليه هيجل في تجليه مفهوم الجمال كالآتي :

- دراسته للصورة الفنية انطلاقاً من مقولات العام والفردي ، المضمون والشكل ، الذاتي والموضوعي ، الحسي والعقلي .
- وضعه لنظرية العقدة الفنية والشخصية .

<sup>١</sup> د. كمال عبد ، علم الجمال المسرحي ( بغداد ، الموسوعة الصغيرة ، ٣٤٩ ، دار الشؤون الثقافية العامة ١٩٩٠ ) ص ١٣٨ .

- قيمه بتحليل مقراني التراجيدي والكوميدي على ضوء نظرية الفصل بين الأنواع .
- نظره إلى جوهر الإبداع الفني فهو عنده يتمثل في إدراك عملية التطور الذاتي للروح والقدرة على التعبير عنها في صور فنية تستند إلى الخيال والإلهام الإبداعي .
- تأكيد على ضرورة قيام الفنان ( المبصري ) بدراسة الحياة واستيعابه الكامل لمادة الفن . وبذلك كان مغايراً لما جاء به ( كانط ) من قبل .
- هـ - مايكل أنجلو : يرى أن الجمال مصدره المادة نفسها حيث يرى أن الدمى التي لم ينتجها كأفكار عبوسة في الصخر الأصم الذي لم يلمسه بعد : على ذلك فقيمة الجمال ماثلة في قيمة المادة نفسها .
- و يتعلق كمال عبد يرى أن الأساس الجمالي للرومنتيكية يتوازى مع الأساس الجمالي للكلاسيكية \* من ناحية العمر أو الزمن كلاهما قريب من الآخر من الناحية الزمنية ظهوراً وانتشاراً .
- أما فولتير F.M.Voltaire ( ١٦٩٤ / ١١ / ٢١ - ١٧٧٨ / ٥ / ٣٠ )
- يتفق مع أرسطو حول ذاتية الجمال وإن كان لا يرى في نقده للدراما الشكسبيرية جمالاً في الشخصيات حيث يقول عن شكسبير ( دراماته باعتبار شخصياتاً من البربر خالية من النظام والنطق يحملون عبارات منمقة وثانة ليس فيهم من الحقيقة الطبيعية إلا التمثيل والنادر ويشعرون أضواء باهرة تؤذي العين من ظلامهم الكثيف وسط تكبر وغطرسة بالانقطاع \* .
- ز - جوته : ( ١٧٤٩ / ٨ / ٢٨ - ١٨٣٢ / ٣ / ٢٢ ) يرى الجماليات جزءاً من مصادر الشكل أو الموضوع والجمال يظهر عند اختفاء المادة وكل ما هو نافع .. فهو في رأيه قبيح . ومعنى ذلك أنه يرى القيمة الجمالية في الفن تفرم على الشكل والمضمون معاً إذ يقول إن الفن من جهة نظره شيء جميل .
- ح - كروتشه : لا يؤمن بموضوعية الجمال . إذاً فهو يراه في الشكل فحسب ولذلك يتقده أصحاب علم الجمال الماركسي نقداً لا ذعاً .
- ط - فرويد : ( ١٨٥٦ - ١٩٣٦ ) إن الجمال هو آخر ما يمكن أن تدل فيه نظرية التحليل النفسي بشيء .
- ي - راي باير : ( ١٨٨٩ - ١٩٥٩ ) عنده أن لا قانون للجمال .



ك - ملتر : يرى أن الفن هو السبيل إلى الأخلاق . ولما كانت الأخلاق عنده هي جوهر الأشياء التي يتخذها الإنسان في حياته كي يعيش هنيئاً لذلك فإن الفن هو جوهر الأشياء وتلك هي قيمة تقديره للفن .

تعليق نقدي : وهذا يعني أن الجمال عنده في الموضوع لأن الأخلاق هي قيم موضوعية اجتماعية وينظر زكي محجب محمود أيضاً مثل باير ولطب لا يرى موضوعية للجمال وعبد الله الطيب يراة مجموعة لفضائل تدرك بالحواس أما عز الدين اسماعيل فيفرق بين رؤية جمال الشيء ورؤية صفات الجميل فالأولى تعني حدوث عاطفة نحو الشيء الجميل والثانية لا تعني ذلك والأولى سابقة للثانية إذاً فرؤية الجمال نتاج للذة كما يقول سنيانا ( ١٨٦٣ - ١٩٥٢ م ) إذ يرى أن الجمال هو لذة تحولت إلى موضوع في حين أن إدراك صفات الجمال هو عمل النقد .

ويرى بعض مفكري العرب ونقادهم آراء متباينة في الجمال . عند العقاد : الجمال هو الحرية فللماء الجاري أجمل من الماء الأسن إذاً فقد حصر الجميل في الحركة لا السكون أو اليات أما حامد عبد القادر<sup>١</sup> فيرى أن الجمال يترك ثم يأتي لتعليه بعد تفكير . وذلك راجع إلى أن غاذاج الوحدة المتميزة مع غيرها يقلقها بعض تمايزها في وجودها الذاتي الذي يصح جزءاً في الشكل النهائي . أما عروضة<sup>٢</sup> فقد رأى ما رآه حامد عبد القادر .

وإذا كان كل من أفلوطين وتوماس الإكويني وشيلر وكروتشه يرون أن الجمال هو ( القدرة على ترجمة ما في النفس ) فإن ذلك يعني أن كل عمل تعبيري أو فني هو جميل . على اعتبار أن الأعمال الإبداعية في الأدب وفي الفن تقوم على ترجمة ما في النفس البشرية . كما أن الجميل في الطبيعة وفي الحياة للمعيشة هو كل صورة تترجم أحاسيس النفس التي استقبلت تلك الصورة .

غير أن مفتاح إدراك الجمال يكمن في إدراك ( الرابط الأساسي في الإنتاج الإبداعي أولاً وفق شروط كل إبداع على حدة :

- فالرابط الأساسي في الموسيقى هو اللحن
- والرابط الأساسي في الرسم هو اللون
- والرابط الأساسي في الأدب هو اللفظ

<sup>١</sup> حامد عبد القادر ، دراسات في علم النفس الأدبي . ط٢ ، القاهرة - المطبعة المودجية ١٩٤٩م

<sup>٢</sup> د. عبد الله عروضة ، ملحة الجمال والفن ، للكتبة الثقافية ( ١٩٣٧ ) القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨م .

- والرباط الأساسي في الشعر هو العاطفة

- والرباط الأساسي في الرقص هو الإيقاع

والجمال يمكن في الفن قبل أن يدرك بالفرجة الشفعية والفن هو الجمال بعد أن يترجم بالإدراك الحسي والذوقي فالفن في الجمال والجمال في الفن ولا فصل بينهما فهما وجهان لعملة واحدة فإذا كان العلماء قد اختلفوا حول مفهوم الجمال فإن اللقطة الجمالية تقيم النظرة المكانية وتقيم النظرة الزمانية في الأدب والفن قد اختلفت من اتجاه في أو أدبي إلى اتجاه في أو أدبي آخر كما اختلفت من قبل آراء العلماء والفلاسفة والنقاد ولكن اختلاف المبدعين لا يتلورر في فكرة ضد فكرة ولكنه اختلاف تعبير عن تعبير أولاً وآخرى - وهو ليس اختلاف مواجهة ولكنه اختلاف خطوط متوازية لذلك عطف استقلاله غير أنه يسير جنباً إلى جنب مع الخطوط الأخرى ولا يتعارض معها أو يتحول بينها وبين الامتداد .

### • مصادر الجمال في الإبداع الأدبي والفني :

- تختلف رؤية الفنان لمصدر القيمة الجمالية ، تبعاً لاختلاف نظرة الفنان في كل اتجاه أدبي أو فني فالفنان الطبيعي له نظرة مغايرة لنظرة الفنان الواقعي أو الرومنسي أو السريالي ..... إلخ للشيء نفسه ويمكن توضيح ذلك على النحو الآتي :
- ١- الفنان الطبيعي : يرى الأشياء بعينها .
  - ٢- الفنان الواقعي : يرى الأشياء بعينه .
  - ٣- الفنان الرومنسي : يرى الأشياء بحسه .
  - ٤- الفنان السريالي : يرى الأشياء ولا يراها .
  - ٥- الفنان الانطباعي : يرى الشيء الوا - عدة أشياء .
  - ٦- الفنان الملحمي : يرى الأشياء بعينها وعصرها .
  - ٧- الفنان التكعبي والرمزي التجريدي : يرى جوهر الأشياء بأفكاره .

نخلص من ذلك إلى أن النظرة إلى الجمال تختلف من فنان إلى آخر ، فن الانبياء الفني الذي يصدر عنه وهذا " مالبرانش " يؤكد طبيعة نظرة الفنان التكعبي للأشياء فيقول : " الحقيقة ليست حواس بل في فكرتنا " ولكنه يبالغ نوعاً ما حين أن " الحواس تشرد " كما أن الفكر بين " وكذلك يرى دوقشي ذلك الرأي حيث يقول " إن الرسم شيء فكري " . رستاييه من الفهم

فحسب والاستيعاب لا فن الانفعال فقط كما يقول موريس سبرولا<sup>١</sup> وكذلك يرى كل من جليش ومينزجر أن " العالم للفن لا يصير العالم الواقعي إلا بفعل الفكر " .

### **نظريات علم الجمال**

تعددت نظريات علم الجمال . فإلى جانب نظرية المحاكاة هناك النظرية الشكلية ( الماركسية والبنوية ) والنظرية الانفعالية ( الرومنسية ) إلى جانب نظرية الجمال الفني والنظرية القينومولوجية .

١- نظرية المحاكاة : وهي نفسها نظرية أرسطو التي يذهب فيها إلى أن مصدر الجمال يكمن في الكلي وليس في الفردي فيرى أن الجمالي هو الكلي وليس الفردي ويرتب الفضلية للفن على التاريخ على هذا الأساس وهذا معناه أن مصدر الجمال من داخل العمل الفني نفسه وأنه يتعلق بالشكل الفني قبل المضمون ، والكلي محكوم عنده بمجلد المطلق والنسي وجدل المظهر والحقيقي والكلي ليس مجزأً ينفرد به الفن عن بقية أنواع المعرفة في حين أن الجمالي هو خاصة في الفن .

٢- نظرية الجمال الفني : وجهت النشاط الخلاق والتذوقي حيث شكلت الاعتقادات المتصلة بالفن وقيمه ، ومن ثم أثرت على الفنان ووجهت إدراك المتلقي نحو قيم معينة في العمل الفني وجعلت الناقد في حكمه على العمل الفني يركز على هذه المبادئ التي تقدمها له هذه النظريات .

٣- النظرية الرومنسية : تركز على المبدع حياته ووعيه .

٤- النظريات الشكلية : وهي تلك النظريات التي تبناه الماركسية والبنوية والسيمولوجية وهي تركز على دراسة طبيعة العمل الفني نفسه إما معزولاً عما عداه ( الشكلية ) وإما كشفرة نستعملها في بناء المعنى ( البنوية والسيمولوجية ) واكتشاف الشفرات والعلامات التي تقوم بعملية التوصل في العمل الفني وتكون مسئولة عن إنتاج الدلالة في العمل الفني أو في سياق اجتماعي وتاريخي (الماركسية) .

٥- النظرية القينومولوجية : تركز على تجربة القارئ أو المتلقي في تلقي العمل الفني وتعطيه دوراً متميزاً في استكمال ما يقدمه المبدع إذ أن عمل المبدع ناقص وقاصر يكمله المتلقي بتجربته .

وهناك من يصنف نظريات القيم فيقسمها إلى فئتين أحدهما علمي والآخر فلسفي<sup>١</sup>.

<sup>١</sup> موريس سبرولا ، السبرالية ، ترجمة : سمير حبيب ، القاهرة ، طبعة لنظرية العامة للكتاب .

### النهج العلمي :

- ١- نظرية اللذة النفعية
- ٢- نظرية الرغبة والميل
- ٣- النظرية الفرويدية
- ٤- النظرية الماركسية<sup>١</sup>
- ٥- النظرية الذرائعية
- ٦- النظرية الاجتماعية
- ٧- النظرية الاستمولوجية

ونرى الماركسية أن الفن يتعامل مع أمور فردية وبمكس حالات ملموسة ويصور طباع ونفسيات شخصيات محددة ولكن العام والحتمي والجوهري ينب أن يتمكس في ذلك الفردي العرضي الفريد من نوعه .

### النهج الفلسفي :

- ١- النظرية الانتقالية
- ٢- نظرية الإرادة
- ٣- الوجودية

---

<sup>١</sup> د. عادل الحرا ، المعركة في فلسفة القيم ، دمشق ، دار طلاس ١٩٨٦م ، ص ٥٩٣ - ٦٦٦ .

<sup>٢</sup> ألسياتكوف ، علم الجمال الماركسي اللينيني ، ص ٣٨ .

## **الفصل الثاني**

### **القيمة بين الأصول والمفاهيم**

## تعريف القيمة : Value

- ١ - خاصية تجعل الأشياء مرغوباً فيها .
- ٢ - ما يعلق عليه الإنسان أو مجموعة من الناس أهمية كبرى من حيث قابليته ليكون مبدأ من مبادئ السلوك الأخلاقي أو الإيمان الديني أو الفلسفي ، ويكون هذا بطبيعة الحال شيئاً مجرداً أو نسبياً في رأي البعض .

مثال ذلك : الحرية بوصفها قيمة من قيم الديمقراطية .

- ٣ - أساس ما يسمى بالحكم التقويمي . أي ذلك الحكم الذي يتيح المدح أو الذم لصفات يراها المصدر للحكم في المقابلة بين شيئين أو أكثر . ويلاحظ أن هذه الصفات تكون مما يميز شيئاً عن غيره لا لما فيه من تركيز مادي أو مظهر . وإنما لما في النفس من ميل أو عدم ميل إليه .
- ٤ - وفي النقد الأدبي نجد الحوار قائماً منذ القدم حول ما إذا كانت وظيفة النقد هي تحليل الأثر الأدبي أو إبراز قيمته حسب معيار ما .<sup>١</sup>

وقد حاول بعض النقاد الإنجليز الأمريكيين ، وخاصة في الأونة الحديثة أن يطوروا نظرية للقيمة الأدبية يمكن تحليلها تحليلاً قريئاً من المناهج العلمية ، وصميت هذه النظرية بنظرية القيمة : axiology

- ٥ - وفي نظرية اللغة التي جاء بها عالم اللغويات السويسري فرديناند دي موسر *Ferdinand de Saussure* ( ١٨٥٧ - ١٩١٣ ) في كتابه المشهور محاضرات في علم اللغويات العام ( ١٩١٦ ) " *ge'ne'rule • Cours de Linguistique* "

نسمى الوحدة اللغوية بالقيمة عردة بذلك إلى المعنى الأصلي المادي لكلمة القيمة؛ فالشيء الذي له قيمة يتمتع بصفتين : قابليته للمقايضة بشيء آخر وعلاقته بالثابت المعروفة بأشياء شبيهة به ، وذلك كالنقد . فالوحدة اللغوية بمثابة إشارة أو علامة تدل على معنى أو شيء . ويمكن على حد تعبيره مقايضتها بذلك المعنى أو الشيء لما بينهما من علاقة دلالية أو إشارية .

**القيمة عند أفلاطون** : هي ( مثل عليا فوق الحس والعالم الحسي فيني عنده إذن بمثابة المعايير التي يعين على الفرد واجتماع أن يلتزم بما من حيث هي مثل علياً نسكاً مصدرراً للالتزام انسي والجمالي والخلقي .

<sup>١</sup> د. محمد روضة . معجم مصطلحات الأدب - لبنان - بيروت - مكتبة لبنان - ١٩٧٠ ص ٥٩٨ - ٥٨٧ .

<sup>٢</sup> وفي نقدي ما بعد الحداثة يشكك الأثر لكشف تطلعاته .

**القيمة عند شيشيرون** : يراها في الأعراف ، إذ أن أعراف شعب هي بذلك أن العرف يأمر - أن العرف يقتضي - فهو أمر لا يرفع ولا يرد .

**القيمة عند بوككه** : هي غاية ما تطمح إلى بلوغه أو استلاكه .. كما أن عدداً من الغايات قد يتعايش في قيمة واحدة . والحاجة هي التي تحدد القيمة - قيمة المرغوب فيه أو غير المرغوب فيه .<sup>١</sup>

ويضيف :

" من الثابت أن القيم ، وأحكام القيم ، لا تعرب عن خصائص الأشياء ، بل عن رغبات البشر الذين يقيمون حياة اجتماعية ، وسواء تناولت هذه الأحكام الفن أو الأخلاق أو الدين أو الاقتصاد فإنما تظهر للفرد في إهاب معايير ينهي عليه أن يتخذ لها في توجيه إرادته وحسابه وفي تصنيف موبله وترتيب تسلسلها ، وهي عبارة أخرى ، تعبر عن أشكال النحل الأعلى . وعلى خلاف ذلك تبدو أحكام الوجود التي تتطلع لمعرفة الواقع كما هو وتشد بلوغ حقائق أي قضايا يمكن التحقق منها على الصعيد المنطقي بالرهان أو بالتجربة . ومن الجلي أن تقدير أمر من الأمور من حيث أنه مرغوب فيه ، أو بما يمكن أن يكون مرغوباً يختلف عن القول بوجوده وإيضاح خصائصه وتحديد قوانين حدوثه وعلاقاته بساتر الموجودات " .

يرى كلاكهون *kluckhonn* أن القيمة نوع من التصور *Conception* أو الإدراك الضمني للمرغوب فيه تطابق التصور بين العقل والشعور ينتج القيمة أو صارت اتجاهاً أو إحساساً كما يرى أن القيمة هي الموضوع الاجتماعي للرغبة لذلك فهي عنده شيء خارج الفرد . ويرى محمد محمد الزلبناني " القيمة الاجتماعية ، هي كل ما يستثير في مجتمع إنساني ، اهتماماً عاماً ، سواء كانت القيمة متمثلة في موضوع حسي ملموس ، أو في صفة معنوية مستحبة ، ومن شأن القيمة أن تسد حاجة اجتماعية حيوية أو ترضي اتجاهات نفسية عامة في عدد من الأفراد " .<sup>٢</sup>

<sup>١</sup> م . بوككه : دروس اجتماعية في تطوير القيم ( باريس . كولان . ١٩٢٢م ) ص ٢٣٠ .

<sup>٢</sup> د . محمد محمد الزلبناني ، القيمة الاجتماعية مدخلاً للدراسات الأنثروبولوجية والاجتماعية ، القاهرة ، مطبعة الاستقلال الكبرى ،

١٩٧٢ - ١٩٧٣ ، ص ١٩ .

فالنتيجة إذن تتعلق بالكائن البشري والكائن يكون كائناً لأنه اجتماعي فلا كينونة  
 - بسبب الوجود يعيش بنفسه ونفسه فقط من دون الآخرين ، ولربما وضحت ذلك قالة هيجل  
 - يقول : " أنا كائن من أجل ذاته ، ولست هكذا إلا من خلال شخص آخر " <sup>١</sup>  
 والقيمة تكون في اتفاق مجتمع ما على عرض أو نتيجة ما يتحقق عن طريقها الخير لذلك  
 المجتمع وتتخذ القيمة صفة الثبات الذي قد يكون جزئياً وقد تكون صفة الثبات تامة .  
 وتحدد قالة هيجل خصائص كينونة الكائن ، فهو يعمل وينشط في حياته على مسرعين :

- المستوى الأول : فني ، يخص ذاته مع نفسه

- المستوى الثاني : فني ، يخص ذاته مع الآخرين .

ولذلك كانت جملة " كائن من أجل " وفيها تحديد للغرض .. الهدف من الكينونة . في حين حدد  
 ( أسلوب القصر ) في قوله : " إلا من خلال " طريقة تحقيق الكينونة . وكان أول عبارته مشروطاً  
 بتحقيق آخرها . فلكي يصبح الكائن كائناً لا طريق أمامه سوى إقامة علاقة اجتماعية بينه وبين  
 الآخرين ، فهو يعمل على إقامة مجتمعه لكي يصبح هو ذاته كائناً . عن طريق تفاعله الإيجابي مع  
 آخرين يتشكل مجتمعه . ونتيجة لهذا التفاعل تتشكل في ذلك المجتمع قيم جديدة منها الحميد ومنها  
 انفاست . ويتقسم المجتمع تبعاً لذلك بين التهاين أحدهما مؤيد لتلك القيم والآخر رافض لها . على  
 أن تأيد قيمة ما باستحسناتها أو باستهجائها لا يأخذ شكل الثبات تبعاً لتغير المواقف الاجتماعية  
 للأشخاص ، من هنا ينشأ صراع فكري ، يكتب النصر فيه للقيم التي تساندها الطبقات السائدة  
 اقتصادياً ومن ثم سياسياً ، وهي تغير تبعاً لتغير مصالح القوى صاحبة المصلحة في ذلك التغير  
 والتي يتحقق لها شرطاً التغير الاجتماعي (الشرط الذاتي - الشرط الموضوعي ) وهذا ما يراه  
 الزباني إذ يقول : " إن الاتجاهات النفسية والقيم الاجتماعية تتكون نتيجة للتغيرات الشخصية هي  
 ما يحدث لإنسان في موقف مضافاً إلى ذلك ما يستتبعه الحادث في نفسه من استجابات ، ومن  
 ردود أفعال . والشئ المهم في التجربة الشخصية هو المعنى الذي يصبغ الإنسان عليها ونوع رد  
 الفعل . " <sup>٢</sup>

<sup>١</sup> مارلو ، نظرة شاملة على الفلسفة الفرنسية المعاصرة ، ترجمة د. يحيى هادي ، د. أنور عبد العزيز والقاهرة . دار المعرفة ،

١٩٧٥م ، ص ١٠٢ .

<sup>٢</sup> الزباني ، نفسه ، ص ٦٨ - ٦٩ .



ولقد توسع العلماء في تعريف القيمة ونجد أنه من الضروري الوقوف عند أهم التعريفات حرر ( القيمة ) :

تعريف يولج *Young* : ما هي إلا عملية تقدير ذاتي يقوم به الإنسان لإشباع رغباته.  
تعريف جرهام سيمان : يواغت أساسية تلطف الإنسان إلى السلوك الجمعي حسب تقسمات غريته .

تعريف أرنولد روس *A. Rose* : ' نوع من الاختيار له صفة الوجوب .  
تعريف بارسونز *Parsons* : مكونات أو عناصر الفعل أو المجموعات أو الاتجاهات الثلاث الآتية :

الاتجاه الأول : تتمثل في الأنساق الثقافية التي تشمل على أنساق الأفكار *Systems of Ideas* وأنساق الرموز التعبيرية *Expressive Symboles* وأنساق الاتجاهات القيمة *Value orientation* .

الاتجاه الثاني : ويتمثل في اتجاهات قيمة إما أن تكون معرفية *Cognitive* أو استحسانية *Appreciative* أو أخلاقية *Moral* .

الاتجاه الثالث : وتتمثل فيما هو أدائي ولما هو تعبيري .<sup>٢</sup>  
تعريف جلين فيرنون *G. Vernon* : ' الدين قيمة أو ثقافة بهذه الخاصية هي إنسانية أو اجتماعية لا دخل للفرد فيها فهي مستدة وتنقل من جيل إلى جيل ليس عن طريق الوراثة البيولوجية وإنما نتيجة الاكتساب وهي تراكمية في خاصية من - تراصها أي أنها تمتد عبر الماضي من التراث إلى الحاضر ، كما أنها متغيرة وليست جامدة أو ساكنة وهو يخلص إلى أن القيم الاجتماعية هي جوهر الثقافة وأن الثقافة تتصل بالقيم أي ثمة علاقة متبادلة بينها .

أما نظمي : فيفرق بين القيم والمعايير : ( هناك تأثير قوي للمعايير والقيم والمعايير إرشادات وتوجيهات ومحظورات للممارسات المعيارية ، بينما تعبر القيم عن التفضيلات والأولويات أو الحالات المرغوب فيها . ) والقيم عنده تدعم المعايير .

<sup>٢</sup> A. Rose, sociology and The Study of values vol, 1. 1956, p, 1 - 7.

<sup>٣</sup> Parsons, The Social System, London, Tuvistoch publication, p.12

<sup>٤</sup> G.Vernon, sociology of religion, Mcgraw Vill book, NewYork 1962, p.p 21 - 22.

وهو يخص القيم الجمالية بتسبع صفات لا أرى أنها تنطبق عليها ، إنما تنطبق على القيم الاجتماعية في إجمالها ومنها وصفه الأول والثاني حيث يرى أن القيمة الجمالية تنصف بأنها :

١ - أساليب وقواعد تحدد الغايات أو الوسائل التي يتعين على الفنان أو المدرسة الفنية أن تلتزم لها فهي كموجد للتصير الفني .

٢ - تنصف بالثقافية فهي ليست من أتباع فرد ما ولكنها تجد صداها لدى الجماعة أو المدرسة الفنية وما تقرره من قيم وقواعد<sup>١</sup>

### في التعليق النقدي :

يخلط المفهوم السابق<sup>٢</sup> هنا بين الاتجاه الفني والأسلوب الفني أو الشكل الفني ككل وبين القيمة . فالقيمة الجمالية عنده إذاً هي العمل الفني كله من حيث الشكل (الشكل الفني للعمل الإبداعي) ولو كان هذا صحيحاً لكان مسلكت جونريل وريجان مع والدهما الملك لير في مسرحية شكسبير والعقود الذي مارسه كلا منهما مع والدهما يعد قيمة جمالية من حيث الموضوع بل يتساوى مع وفاء أختهما الصغرى (كورديليا) التي حرّمها لير من الميراث حين قسم مملكته على حياته بين أختها ويعد حوار " جونريل " أو " ريجان " في مناقفة لير " قيمة جمالية . فهو منمق ومعمول وفيه تصوير بليغ ولساني ويبدو تلقائياً مع ما ليد من صمعة وتصوير ولاعتبر حوار كورديليا على بساطته وتلقائيتها جواباً على أبيها " ليس عندي لك إلا حب الإبنة لأبيها " <sup>٣</sup>

اعتبر تعبيراً غير جميل على صدقه وعلى طبيعة المنطق فيه .

ولاعتبر قرار (كريون) بإعدام ابنة أخته ( أنيجوني ) لرفضها قراره السابق بعدم دفن جثة أحد أخويها المتقاتلين الصريعين كل بسيف الآخر قيمة جمالية . مثلها مثل سلوك ( أنيجوني ) وهي نزل جثة شقيقها (اتيوكليس) المعلقة على شجرة في المراء بأمر خالها الحاكم (كريون) ثم تلقي فقط بحفنة من التراب على تلك الجثة

والحق أن فعل ( كريون ) يمثل قيمة سياسية ( موضوعية ) من جهة نظر الحاكم المسلط ( الديكتاتور ) وفعل ( أنيجوني ) يشكل قيمة دينية من جهة نظر البشر جمعاً لرب قيمة كونية لأن

١. عزيز نظمي ، القيم الجمالية ، القاهرة . دار لغارف بمصر . ١٩٨٤ . ص ٣٥

٢. عزيز نظمي ، نفسه

٣. شكسبير ، الملك لير ، ت: د. فاطمة موسى ، سلسلة مسرحيات غنائية . القاهرة . المؤسسة المصرية العامة للكتاب

دفن جثة ميت لا يختلف حولها النان بل أن الحيوان أو الطير يتفق عليها كل جنس منهما فينزل  
تطلق على قيمة سياسية أو على قيمة دينية ألفا قيمة جميلة ؟!

إن سلوك كزيون فيه الخير والنفع من جهة نظره للدولة لأن خروج أحد أفراد الأسرة على قيم  
الحكم ونظمه هو ضد هذه الأسرة الحاكمة وضد استتباب النظام والأمن في الدولة وفيه حصر  
لفيره من عامة الناس على النخام وعلى الدولة . ففعل التوكليس فيه ضرر للدولة ونظامها ومعاينة  
جسته فيه ردع للغير حتى لا يخرج على نظام الحكم والحكام أي فيه إيقاف لامتداد الضرر العام  
ومن ثم فيه نفع للدولة إذ يستتب الأمن والنظام ، وتلك قيمة قدرها " كزيون " وحده بوصفه  
الحاكم المطلق في حين رفضها الكورس ورفضها ولده هيمون ورفضها (استيني) أخت (أنتيجوني)  
ورفضها الكاهن الأكبر تيريزياس . في حين أننا لم نجد أحداً قد رفض فعل أنتيجوني إذ تدلنا أبحاثها  
بوضع حفنة تراب على جسته بعد إنزاله من فوق الشجرة أي مجرد إقامة شعيرة الدفن ( من التراب  
وإلى التراب )

ولقد ارتبط التعريف ارتباطاً وثيقاً بالفلسفة لذلك فإن المفهوم قد تبين ما بين علم الاجتماع وعلم  
النفس والفلسفة .

القيمة عند هارتمان ( نيكولاوي ) : ما هي إلا إطارات للتجربة الإنسانية وللأخياء الموجودة .

القيمة عند سارتر : غاية وجودية .

القيمة عند جون ديوي : لا توجد بمجزل فهي همزة الوصل بين الواقعي والممكن .

القيمة عند كير كيجورد : قيمة الدين فوق الأخلاق والجمال

القيمة عند ماكزي : القيمة مبدأ تفسيري وليست مفهوماً . أو تصوراً فلسفياً .

القيمة عند السوسولوجيين : هي حقائق جوهرية مقومة للبناء الاجتماعي تعمل على احترام أو  
توفير الأحكام لقواعد المعايير والسلوك الخاص بالتنظيم الاجتماعي وشمى مجالات الثقافة  
الاجتماعية .

القيمة عند جولوس جولد Julius Gould : ' إن مفهوم القيم يشير إلى المقتنات الثقافية

المشتركة في تقدير اللياقة المعنوية والجمالية والإدراكية لأهداف الانحاحات .

فرانز ادلر F. Adler : يقسم للمفهوم إلى أربعة أقسام :

---

' J. Gould, Dictionary of The Social Sciences, p.44.

فالنقيم إما ألفا مفردات مطلقة وأفكار مثالية . وإما ألفا ترتبط بالأعراس والغايات والأهداف . وإما ألفا ترجمة للأفكار والسلوك ، وإما ألفا مقومات وعناصر أساسية في عملية التطبيع والتكيف الاجتماعي .<sup>١</sup>

أما التعريف النفسي للنقيم : فهو الحاجة النفسية أو الدافع الفريزي لاجتاد التوازن النفسي والنظامانية.<sup>٢</sup>

بارميني ( المدرسة السلوكية ) : هي أشياء متركبة وليست وراثية أو بيئية ، كما ألفا نسق من الرموز ذات اتجاه وظيفي مؤكد لمسط خاص من السلوك الإنساني .  
ونيام توماس : " يعرف القيمة الاجتماعية بألفا :

" أي معنى ينطوي على مضمون واقعي تقبئه جماعة معينة ، كما أن لها معنى محدداً بحيث تصبح النقيم أكثر نشاطاً " .

ويعرف الاتجاه بأنه :

" عملية الوعي الفردي التي تحدد النشاط الواقعي للفرد في المجتمع " :

إذا فالقيمة : هي الصفة الجماعية في المجتمع

الاتجاه : هو الصفة الفردية في المجتمع .

ينسب البعض القيم إلى قيم عابرة أي وقيمة مرتبطة بالذوق العام لفترة زمنية معينة ( عارضة مطيرة حسب مزاج الناس ) وإلى قيم دائمة ترتبط بالعرف والتقاليد كما أن لها صفة الإلزام والقداسة لألفا تحس الدين أو الأخلاق .

وهذا التطور في القيم يخضع لمؤثرات وعوامل مختلفة مادية ومعنوية .

تعريف بول فيري *P. Furfey* : الأشياء المرغوب فيها ويتمثل فيها الخير

تعريف ماري أوجستا *M. Augusta* : منبذات اجتماعية تشير إلى الحسن .

تعريف بيوم سوركين *P. Sorkin* : القيم والمعايير تشير إلى فئة عامة من المعاني *Meanings* لكل معيار أخلاقي أو فني أو شبيه بذلك معنى أو مدلول .

---

<sup>١</sup> F. Adler, the Conception of Value in Sociology Vol: 62, 30. 1956

<sup>٢</sup> Ency, Religion & Ethics vol: XII, New York, p. 534.

<sup>٣</sup> William Thomas, Social Behavior & Personality, 1959.p.1

**تعريف دور كاتم للقيمة :** ظاهرة اجتماعية متداخلة مع الإنسان فالدين والقانون والمنظور

فرعية للقيم . ويتوسع المعنى في تعريف القيم فيعطىها مفهوماً يشمل الثقافة كلها حيث يقول :

« ترتبط القيم بأساليب السلوك والمعادن التي يتبعها الأفراد ، أو تفرضها الجماعات ، وهي جملة أنماط التصرف في مختلف شؤون الحياة والفكر . من تغذية ودفء وسكن إلى عقائد ومعاملات وعلاقات أسرية ومهنية واقتصادية وفنية وإنسانية .. ومن خلال ذلك كله تتساب تعاليم قيمة يعتنقها صاحبها بغفوية أو استجابة لما يفرضه المجتمع وتقتضيه التقاليد ، بل لما تفرضه البيئة في نفوس النشء منذ نعومة أظفارهم، فتستقل إليهم أرواح ونواهد مؤيدة للدروب المكافأة والثواب لدى الطاعة ودروب الجزاء والعقاب لدى المخالفة »<sup>١</sup>

فالقيم هي : الأشياء المرغوب فيها في نطاق مفاهيم علم الجمال وهي تتوزع لمنها الاجتماعي والسياسي والاقتصادي ويدرك عن طريق العقل ومنها الكوني كالخير والعدل والحب والسلام ومنها الشكلي المتصل بجمال الصورة وفق عناصر فيها تناسب وتوازن ووحدة مع تناقض في الشكل مع توافق في العناصر المترجمة معاً في الصورة بحيث تمنح الصلة والإقناع لسطحها وتلك هي القيمة الجمالية التي تدرك عن طريق المشاعر .

### **مناهج قياس القيم :**

تباين المناهج لمنها التحليلي والوصفي والدوراني ( المنهجي ) والكاملي والتقدي والمياري والإحصائي والوصفي والتأملي والتجريبي .

١. **الوصفيون :** يقتصرون على الوصف والتفسير دون الحكم في الأشياء على ضوء المؤثرات البيئية وعامل الزمان وعامل المكان .

٢. **المياريون :** يقيسون الجمال وفق قيم ثلاثة هي الحق والخير والجمال .

٣. **التقديون :** يبعثون منهج أفلاطون في قياس الجمال على مثال أي يقيس بالجمال الخموس على مثال من وضعه أو مثل أعلى سابق على التجربة المثالية المقيسة .

٤. **الإحصائيون :** يقيس دلالة الأرقام وتفسيرها والعلاقات بين المتغيرات والثوابت المتعلقة بالظواهر الجمالية ومشكلات علم الجمال اعتماداً على عينة مناسبة للبحث .

<sup>١</sup> د. البراءة ، ن. م. ص ٩ - ١٠ .

٥. المهج التأملي ( الاستبطاني ) : يعتمد على نظرية القدرات أو الملكات العقلية أو الانفعالات التي بنيت أساساً على التصورات والتأملات العقلية التي لم تحصص للبرهنة أو التحقق التجريبي .

٦. التجريبيون : يعتمدون على إيجاد معمل جماعي و وضع اختبارات لقياس موضوعات الجمال بدلاً عن التأمل .

#### تصنيف ميراجر للقيم :

١. القيم النظرية أو المعرفية : تهدف إلى البحث عن الحقيقة المجردة .
  ٢. القيم الاقتصادية : تهدف إلى البحث عن المنفعة والربح العملي .
  ٣. القيم السياسية : تهدف إلى بحث عن القوة والتقدم والظفر .
  ٤. القيم الاجتماعية : وتهدف إلى تماسك العلاقات والمشاركة بين الأفراد .
  ٥. القيم الأخلاقية : تهدف إلى تحقيق الغايات الفاضلة والخير من السلوك الأخلاقي
  ٦. القيم الدينية : وتهدف إلى مثاليات قدسية بين المجتمع الإنساني .
  ٧. القيم الجمالية : وتهدف إلى الانسجام والناسق والجمال في العمل الفني .
- أخصائص الاجتماعية للقيم : يحدد الزباني بتسع خصائص وذلك على النحو الآتي :
- مشتركة بين عدد كبير من الناس .
  - تستلزم اهتمام الفرد والجماعة لارتباطها بمحاجات حيوية أو اجتماعية .
  - تستهدف صالح الجماعة أو ما تعتقد أنه لصالحها .
  - تصنف بالثبات النسبي - أي المحافظة - .
  - تعمل نظم المجتمع ومنظوماته على حفظها .
  - تعبر عن نفسها بالرموز الاجتماعية .
  - لها أهداف خلقية .
  - تتميز القيم بمساندة بعضها بعضاً .<sup>١</sup>

<sup>١</sup> الزباني، م، ٥٠، ص ٢٠ .

## الخلاصة :

نخلص مما تقدم إلى أن القيم نوعان :

- القيم الموضوعية .
- القيم الشكلية .

### أولاً : القيم الموضوعية :

وتنقسم بدورها إلى أقسام : منها الكوني ومنها الإنساني ومنها الاجتماعي .

١- القيم الكونية : وهي تلك الأعراف التي تلقنها لنا الأجيال جيلاً بعد جيل مثل : الخلق -

التكوين - العبادة - الإيمان - الكفر - العدل - الثواب - العقاب -

البعث - الجنة - النار - الإحلال . وكلها مفاهيم دينية أو متصلة بالدين أو الاعتقاد .

إنما قيم تتعلق بالعبادة الدينية التي نتجت في البداية عن عجز الإنسان عن فهم ظواهر

طبيعة وجهله بمسببات الوجود والعدم .

٢- القيم الإنسانية : وهي نتاج ممارسات بشرية وجدت بالإنسان ونتجت عن علاقات اجتماعية

متباينة واتخذت صفة الثبات من حيث المفهوم على الرغم من تغير الزمان والمكان والناس

والمجتمعات ، حيث استعالت إلى التجريد والرمز . وهي مثل : الحب - الكره - الحرب -

السلام - الغضب - الحلم - الظلم - العدل النسبي - القلق - الأمل .

وهي نتاج مشاعر بشرية ونتاج خبرات شعورية رسخت من عصر إلى عصر تال عليه منذ القدم

وإلى العدم .

٣- القيم الاجتماعية : وهي تلك النتائج العقلية والمؤثرة التي يبدئها الناس في مجتمع ما في فترة

زمنية ما وفي مكان ما من أي بلد أو قطر فالعرب مثلاً لهم قيمهم التي تختلف عن قيم المنود

وتختلف عن قيم الأسويين من الفلبينيين أو اليابانيين وللأوروبيين قيمهم الخاصة التي تختلف

عن قيم المسلمين وهكذا ..

إذا فالقيم الاجتماعية تخص بقوم دون قوم آخرين ، ويمتجم دون آخر ، وهي ذات تأثير على

العالية في المجتمع الذي أفرزها ، وهي متغيرة بتغير المصالح العليا وغالباً ما تكون مكتسبة وناجمة عن

ممارسات ذات تأثير اقتصادي وسياسي أو اقتصادي وعقدي . مثل العادات والتقاليد والطقوس-

الشعبية كل هذه القيم على تنوعها تشكل الأساس الموضوعي في الأعمال المسرحية .

## ثانياً : القيم الجمالية :

يسير في تلازم المتناقضات في الصورة الصورية وهي من خواص الأسلوب الفني وعناصره في الشكل حين يتحقق التاسب في تلك العناصر المتناقضة . وهي نظام تشكيل مادة المسرحية وعناصرها اشقة للإمتاع كوسيلة لتحقيق الإقناع بالفكر والمواقف المختارة لما لها من طبيعة صراعية وأحداث وشخصيات وحوار وصياغة لبية ، بحيث تؤثر بواسطة التعبير الدرامي الممتع الذي يتغلف به الإقناع بالقيم للوصوعية . على " تقدم فالقيمة الجمالية هي وسيلة الفن والفن المسرحي في الإقناع بالقيم للوصوعية .

" والقيمة الجمالية التي تعتبر جزءاً أساسياً من المسرحية لا يمكن أن تبقى بمنزل . لها تتولد عن قيمة عقلية أو عاطفية وتقومها في نفس الوقت "

" ومن عناصر التعبير الفنية المستخدمة في أحداث القيم الجمالية ، الوضوح ، والتأكيد في العلاقة والرمزية ، والتكرار ، والاستجابة ، وإثارة العاطفة عن طريق الذاكرة .. أما العنصران الباليان وهما الانتقاء والتنسيق ، فيمكن اعتبارهما من العناصر البحث والواقع أنهما يصلقان بالقيم العقلية أيضاً " .

" تضاف إلى الإخراج أحياناً بعض القيم الجمالية التي لا صلة لها بالقيم العقلية أو القيم العاطفية . كناية في حد ذاتها وهذا لا يضر بالمسرحيات الفنية أو التأليف .

<sup>١</sup> هنتج يلمز ، الإخراج المسرحي ، القاهرة ، الأبنو المصرية ، ديت ، ص ٩١٣ .



## **الفصل الثالث**

### **الصورة الجمالية بين النص والعر**

## الصورة الجمالية

### تطبيقات ( ١ )

مصدر التيسة الجمالية في الصورة الشعرية .

إذا لنا إن تكوين الصورة الجمالية هو نتاج اجتماع عنصرين نقضيين كالحركة والسكون أو الكتلة والفراغ ، أو عنصرين متماثلين ومتباينين في آن واحد ، فإن ذلك الإقرار يلزمه التأصيل حتى تكون له مصداقية . ولما كان هذا الرأي قد انطلق من عمومية فوجب إثباته انطلاقاً من التحليل الجزئي لإبداع ما . ولذلك نقف عند بعض أبيات من قصيدة لشاعر عربي قديم هو ( الصمة بن عبد الله القشيري ) حيث يقول :

أقول لصاحبي والعيس قوي	بنا بين النيفة فالضمار
تنتع من شميم عرار نجد	فما بعد العشة من عرار
ألا يا حبذا نفحات لجند	وربما روضة بعد القطار
وأهلك إذ يحمل الحمي لجنداً	وأنت علي زمانك غير زاري
شهور ينقضين وما شعرنا	بأنصاف فن ، ولا مرار

تحرير الصورة الجمالية :

لو اتخذنا من عصري الحركة والسكون ركيزة لتكوين الصورة الجمالية فإن تحرير حركة الصورة الصوتية وسكوها ، والتأثير الجمالي لاجتماعها في وحدة الصورة الشعرية ينتجان الصورة الجمالية .

الحركة في الصورة الصوتية :

١- تتمثل في إعلان القائل الشاعر لصاحبه ، بلفظة " أقول " وهي فعل تهنيدي يؤدي إلى موضوع القول

٢- تتمثل في موضوع القول : ( التمتع ) بشميم زهرة من نبت منطقة نجد ( زهره العرار ) .

## جماليات الصورة الحركية :

وتمثل في قوله " والعيس قوي " و " يحل الحمي " ففي حركة الركائب وهي تحمل ( الشاعر ) وتحمل ( صاحبه ) السامع في اتجاه المكان الذي يقع بين منطق ( المنبأ ) و ( الضمار ) تكمن الحركة وفي حلول الأهل منطقة ( لجد ) تكمن الحركة .  
وإذا كانت الصورة الجمالية تتكون من عنصرين نقيضين يجمعهما تكوين فني ما وتبيناً بينهما عنصراً وهو عنصر ( الحركة ) فوجب تحري العنصر النقيض له في ذلك التكوين الذي ضمهما .  
إن في الصورة توحداً في الفعل مع تنوع الفاعل أو اختلاف الفاعلين .  
الفاعل في الصورة :

١- صاحب المشورة والمنفذ لها ( ركباً العيس )

٢- ناقلان : حاملتا الصاحين .

فالفاعلون : بشريان وحيوانان .. وبينهما اختلاف في النوع .

والفعل متوحد مع تتدرج : ( فعل ظاهر من خلال حركة العيس وهي قوي )

( فعل ساكن من خلال حركة الركابين على ظهري الناقلين )

فالاختلاف قائم في الحركة بين العيس وراكبها . والعيس في حركة ، والركاب في حركة أيضاً ولكنها حركة ساكنة .

## دور الروابط في صنع الصورة الجمالية : وهي الحروف والأساليب :

أسلوب الشرط ، النداء ، المطف ، النفي ، الإنبات ، أسلوب التفضيل ، الطلب . لأسلوب

الشرط وجوابه المقترن بالفاء واجتماعه مع أسلوب الطلب وأسلوب النفي في قوله :

تمتع من شميم عرار نجد فلما بعد العشي من عرار "

بحقق تحليل الطلب : ( هدف الطلب ) لانتع من الشميم لظهور العرار الصفراء ورائحتها الزكية هو الحرمان من التمتع مستقبلاً حيث سيكون الرحيل عن المنطقة نفسها . وفي ذلك خصوصية المكان فظهور العرار ذات الرائحة الزكية ليست في مكان غير مكان تواجد المخاطب والطالب وأسلوب الشرط المقترن بجوابه بالفاء هنا يصنع تحليل طلب الطالب . ويفيد أسلوب النفي قصر وجود حالة التمتع بهذا النوع من الزهور على ذلك المكان على وجه الخصوص . ويفيد الأسلوب الطلبي في قوله ( تمتع ) الاستزادة واستنثار القفد وشدة الانتماء إلى المكان .

وتصنع كل هذه المعاني قيمة جمالية إذ تؤدي إلى خلق متعة سمعية لدى المتلقي من خلال تلازم المقدرات في نظام الصورة حتى تظهر نتاجاً يتوحد فيه الكلّي مع الفردي ليتحوّل إلى الخصوصية .

فانتصت صفة عامة أو كلية تخص كل صاحب حاسة والشم حاسة لدى كل كائن حي، غير أن شميم عرار نجد وإن كان متاحاً لكل من في منطقة نجد في فصل الربيع إلا أنه هنا ( في الصورة ) مقصور على صاحب الطنب وصديقه ، لأنهما واحلان في الصباح وليس أمامهما في نجد إلا تلك الليلة . ومن هنا فإن ما هو كلي يتوحد مع ما هو فردي لينتجاً معاً صورة خاصة .

### **التدرج في التعليل ودوره في صنع القيمة الجمالية في الصورة الشعرية :**

إن في تدرج التعليل قيمة توكيدية تستهدف إقناع المخاطب في قيمة الفعل المطلوب منه أداته . والشاعر في هذه القصيدة يعلّل على لسان الطالب أسباب طلبه من صديقه أن يمتنع للمرة الأخيرة من شميم زهرة العرار :

بالرحيل عن موطنهما الذي يترقب عليه الحرمان من نفحات نجد ومن رثا وروض نجد بعد موسم الأمطار حيث تتحول إلى حديقة مزدهرة ، كما يترقب عليه حرمانك من الأهل وقيامك بينهم دون أن تهم بشؤونك لقيامهم عنك بذلك الأمر وحرمانك من عدم الشعور بالقضاء الوقت لأنك بين عشيرتك وفي حرك .

إن في هذا التدرج ما يعمق فكرة الحرمان ومن ثم يبلّغ السامع نحو انجاز الطلب الذي سأله في مطلع الأبيات : " تمتع "

### **تعدد الأساليب في الصورة الشعرية الواحدة :**

إن في اجتماع أساليب متعددة في صورة واحدة ما يدل على التركيب في الصورة فكراو حرف العطف مع تنوعه ما بين ( الواو ) و ( الفاء ) في البيت الأول :

أقول لأصاحبي والعيس قروي بنا بين الشقيقة فالضمار

وتعدد الأساليب في البيت الثاني ما بين الطلب والشرط والنفي

تنتع من شميم عرار تجسّد فما بعد العتية من عرار

والنداء والمطف وأسلوب التفضيل في البيت الثالث :

ألا يا حبذا نفحات نجسد      ورويًا روضة بعد القطار

بما فيه من خصوصية وقصر روضة نجد دون غيرها من نفحات وقصر التفضيل لما دون غيرها من المناطق مع أن الروض ونفحاتها نتاج طبيعي يعقب موسم الأمطار في كل الأماكن والربوع التي تصيبها الأمطار الغزيرة المتوالية في موسم واحد .

وأسلوب المطف وأسلوب الشرط في البيت الرابع :

وأهلك إذ يحل الحلي نجسداً      وأنت على زمانك غير زاري

وأسلوب المطف مع أسلوب النفي في البيت الخامس من قصيدة الصمة بن عبد الله القشيري :

شهور ينقضين وما شعرنا      بأنصاف لهن ولا سرار

فهذا العدد الأسلوبى يصنع نوعاً من التوكيد التعليلي لطلب التمتع ( بشميم عرار نجد ) وفي التوكيد تكمن القيمة الجمالية .

## الصورة الجمالية

( تطبيقات (٢) )

### قراءة درامية وجمالية في مسرحية

#### فيلان الدمشقي<sup>١</sup>

يرتبط تيار الوعي بالامتداد الزمني وأسياً وبالامتداد المكاني أفقياً فكلما امتد عمر الإنسان وكثر تنقله المكاني تددت تيار وعيه . ويرتبط تيار الشعور بالتمدد المكاني وأسياً ، فكلما امتد عمر الإنسان في مكان واحد ، كلما تعمقت جذور شعوره في تربتها . ولقد تابعت في كتابات المسرحيين المصريين من خلال نصوصهم قيم الصراع بين النظرة الزمنية والنظرة المكانية من جهة وبين تيار الوعي وتيار الشعور من ناحية ثانية .

ويمكن تبين تلك الخاصية في كتابات : ( ألفريد فرج ومهدي بندق وفوزي فهمي ومحمد أبو العلا سلاموني وتوفيق الحكيم وصالح عبد الصبور ويوسف عز الدين عيسى وأنور جعفر وأنس داود ومحمود عبد الرحمن والسيد حافظ من مصر وفي كتابات سعد الله ونوس من سوريا وعز الدين المدني من تونس ومحمد العثيم من السعودية ) ويمكن تبينها أيضاً في بعض الكتابات في

<sup>١</sup> مهدي بندق ، فيلان الدمشقي ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٠م .

المرح الأجنبي ؛ الأمر الذي استدعى منا وقفة بحثية تحليلية لنماذج من تلك الأعمال المسرحية  
لنعرض من هؤلاء الكتاب في الحدود المتاحة

## **أولاً : قيم النظرة الزمنية في مسرح مهدي بندي بين تيار الوعي وتيار الشغور**

إن ملاحظتي العامة في اتجاه تحديد الكتابات المسرحية التي انبثت على ملامح  
الصراع بين تيار الوعي وتيار الشعور قد كشفت عن وجود مثل تلك الخاصة في  
الأعمال التي تركزت إلى الفكر الوطني أو الفلسفي وإلى كتاب لكل منهم موقف من  
الحياة ومن الإنسان ، ربما يكون موقف من السياسات أيضاً ولكنها لصالح الإنسانية  
بالضرورة ولا شك في أن كتابات الشاعر مهدي بندي مسرحية هي واحدة من تلك  
الكتابات المعنية أساساً بإبواز طبيعة الصراع بين تيار الوعي وتيار الشعور الاعتبارات  
متصلة بمعاناته في مجالات الفكر وفي مجالات الفكر السياسي على وجه الخصوص ما  
بين اتجاهاته اليمينية - الأصولية الدينية - ثم اتجاهاته اليسارية في الفكر وفي  
الممارسة ، بالإضافة إلى معاناته بوصفه شاعراً وكاتباً مسرحياً وناقلاً بوصفه مواطناً  
ووطنياً عاش فترات التحولات الاجتماعية في خطوها إلى الأمام وخطواتها إلى الخلف  
وعانى خلالها معاناة الطبقات الدنيا وتجاوب فكره مع تقدمها وتأمل تراجعها فأصيب  
بالفزع من مغبة ذلك التراجع أمام الإرادة الصلبة الأجنبية والغريبة وخشي على أمته  
وعلى طبقته فكتب أعماله مصوراً صراع تيار الوعي مع تيار الشعور في ظل حالة  
الانكسار والانهيار الوطني وحضاً على التمسك بالهوية المصرية العربية وزوداً عن  
حرية العقل وحرية الإرادة على المستوى الفكري واتصالاً بحرية الفرد والوطن على  
المستوى السياسي والاقتصادي ، ضماناً لحرية تراب الوطن موارده واقتصاده وقراره  
النابع من غالبية جماهيره ، فكانت مسرحية ( ليلة زفاف إنسترا )<sup>١</sup> ضد الحكم

<sup>١</sup> مهدي بندي ، ليلة زفاف إنسترا ، القاهرة ، طبعة الجامعة للكتاب ، ١٩٨٩م

الفاشستي والنظم الديكتاتورية بكل أشكالها الفردية أو الطبقية في المجتمعات الشرقية أو الرأسمالية . وكانت ( ريم على الدم )<sup>١</sup> لكشف طبيعة العلاقة بين الحاكم والحكوم . وكانت ( السلطنة هند )<sup>٢</sup> كشفاً للدور التنظيمات اليهودية السرية :سي تستهدف اهدم المنظم لوطنا العربي في كل البلدان من خلال ( القبال ) وكانت ( غيط العنب ٨٠ )<sup>٣</sup> كشفاً للأعيب المستعمرين وحيلهم التآمرية المصطنعة للإيقاع بالبلاد واحتلالها . وكانت ( غيلان الدمشقي )<sup>٤</sup> تجسيدا لانحراف الحاكم المسلم عن نظم الإسلام في الحكم وتجسيدا لفكرة الصراع بين الجبر والاختيار واستخدام الأمويين لفكرة الجبر الإلهي لنفي حرية المواطن وإرادته ومن ثم تحويل نظام الحكم في دولة الإسلام إلى العنصرية . وكانت ( مقتل هياشا الجميلة )<sup>٥</sup> التي يتناول فيها حادثة الإرهاب الدموي الذي وقع على المفكرة السكندرية والعائلة بمكتبة الإسكندرية البطلمية حيث قتلها رهبان كيسة الإسكندرية بعد أن جردوها من كامل ملابستها في ميدان عام على مرأى من الجماهير وذبحوها وقطعوا جسدها قطعة قطعة وألقوا بها في النار مجرد أنها ظلت على علمائها ، فعاشت الحياة المدنية دون أن تفكر في اعتناق الدين المسيحي لحقدهم عليها بسبب الثفاف طلاب العلم حولها وتعلمهم عليها وذباغ صيتها بما غطى على صيت الكاهن الأكبر ( أنبا الكنيسة المرقسية )<sup>٦</sup>

<sup>١</sup> \_\_\_\_\_ ، ريم على الدم ، الإسكندرية ، مطبعة الوادي ، ١٩٨٠ .

<sup>٢</sup> \_\_\_\_\_ ، السلطنة هند ، الإسكندرية ، دار لورون ١٩٨٥ م .

<sup>٣</sup> \_\_\_\_\_ ، غيط العنب ٨٠ ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٢ م .

<sup>٤</sup> \_\_\_\_\_ ، غيلان الدمشقي ، نفسه .

<sup>٥</sup> \_\_\_\_\_ ، مقتل هياشا الجميلة ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٦ م .

<sup>٦</sup> النظر : واسل ( برتراند ) تاريخ الفلسفة الغربية ، القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والفرجة والشر .

## قيم النظرة الزمنية بين تيار الوعي وتيار الشعور

### في مسرحية غيلان الدمشقي

ليس أمام الباحث الجمالي للوصول إلى قيم الإبداع وقيم الفكر فيه سوى التحليل طريقاً من أنصر الطرق ؛ ولسوك هذا الطريق لابد أن يكون على دراية تامة بمادة الحوار وتشكيله حين يتعرض للنص المسرحي .

## حدود المحاور وحدود الحوار في المشهد الانتقائي

### بين المادة والشكل والتعبير

عند الرلوف على مادة الحوار وتشكيله في مسرحية ( غيلان الدمشقي أو قدر الله ) نجد أن الحوار ينقسم في المشهد الانتقائي إلى جملتين من حيث مادته :

( أ ) " الوليد : قل لي يا ... .. " .

( ب ) " الحاجب : وهن إشارتكم يا ... " .<sup>١</sup>

" تعليق أول : وهو من حيث تشكيله ينقسم إلى شكلين : شكل الصياغة اللغوية وشكل الصياغة الدلالية .

١- ( أ ) سؤال " قل لي يا هذا الحاجب يامن تتطوح في الأركان "

( ب ) جواب " وهن إشارتكم يا مولاي "

٢- ( أ ) الصفة الناتجة عن صيغة النداء الأولى : " .. يا من تتطوح في الأركان "

وهي صيغة نداء اختيارية إذ يمكن للأمر أن يختار صفة مغابرة لندائه للحاجب .

( ب ) الصفة الناتجة عن صيغة النداء الثانية : " .. يا مولاي .. " وهي صيغة إيجاب ، إذ ليس

أمام الحاجب غير هذه الصيغة فهي صيغة النداء الحتمية التي يخاطب بها الأمير .

" تعليق ثان : وهو من حيث التعبير ينقسم إلى قسمين :

( أ ) دلالة الوصف الأول : " .. يا من تتطوح في الأركان " ودلائها الاستهانة والتحقير

( ب ) دلالة الوصف الثاني : " .. يا مولاي .. " ودلائها الاستكانة والرضوخ والتوجس .<sup>٢</sup>

<sup>١</sup> مهدي بدق ، غيلان الدمشقي ، نفسه ، ص ٨ .

<sup>٢</sup> م ، ن ، ص ٨ .



## التعليق النقدي : (الأساس النظري للتعبير المسرحي)

إن هذه القصة الثلاثية في الشكل الاختياري في تعبير الوليد :

(أ) قل لي .. ... \*

(ب) .. ... يا هذا الحبيب " إضافة أولى تكشف عن شخصية المخاطب

(ج) " .. ... يا من تتطوح في الأركان " إضافة ثانية تكشف عن نفسية القاتل . إن هذه القصة لا ترقى بالشكل من حدود الخاطرة إلى حدود الحوار ما لم يتعمق سؤال الوليد بوصف الثاني للحاجب ؛ لأنه لو وقف عند قوله . " قل لي .. " لأعطانا تعبيراً يؤدي إلى تواضعه وهو الأمر مع خادم في القصر ، تاهيك عن التعميم على الشخصية للمخاطبة بحيث لا يعرف الخلق إلى من يوجه الأمير قوله ذلك ، حتى وإن فرق الزبيبي بينهما فإن هذا التفريق هو تفريق بين مستويين بشريين أو اجتماعيين مجردين فالإضافة الأولى في عبارة الوليد تنبع من ضرورة ما ألفا تعمل على إلقاء الضوء على الشخصية من الناحية الاجتماعية .

أما الإضافة الثانية : " .. ... يا من تتطوح في الأركان " فإلّا تعمل على تعميق الإحساس بمدى احتقار الوليد للحاجب ؛ ليس بوصفه حاجباً وليس بوصف الوليد أميراً ، ولكنه احتقار طبقة لطبقة اجتماعية أخرى أعرض في أساعها وكتافها .

ونخلص مما تقدم إلى أن المادة اللفظية التي استخدمها الشاعر هنا في تشكيله للعبارة قد تحولت في النسق الحوارية - بفضل الإضافة الأولى والثانية - من حوار الوليد - عن حالة الخاطرة إلى حالة الحوار إذ أبرزت جوهر ما تريد شخصية الوليد وهي تميز الغير من دون طبقة الأمراء وخاصة أتباع غيلان الدمشقي داعية الإرجاء<sup>١</sup> في الفكر الإسلامي حيث شغل نفسه كأبي مرجي<sup>٢</sup> بقضية رئيسية وحيدة : وهي قضية الإيمان : تعريفه - حدوده باعتبار أن لكل

<sup>١</sup> نسبة إلى فرقة للرجة التي عرفها تاريخ الإسلام ، وهي فرقة انقسمت إلى نوعين تسليحا بقضيا فرعية :

(أ) خلافة الإيمان بالمسل . (ب) موقف الإيمان من وعيد الله للعاصين .

<sup>٢</sup> نوع بشكل فرقة كلامية قائمة بملفها هم مرجئة موزعة في الفرق الكلامية المتعددة .

<sup>٣</sup> نوع " نسب إلى الإرجاء من القولية : صاخر بن عمر وعبد بن شبيب وأبو جحر وغيلان " راجع : الأخرى ، المقالات ١٩٩/١ ، ٢٠٩/١ ، والمبداء ، المشرق بين الفرق ، ٢٠٥ ، الشهرستاني ، الملل والنحل ١٢٥/١ - ١٢٩ ، الوائلي ، فرق الشيعة

ص ٦ - ٨

<sup>٤</sup> راجع : الرازي ، اعتقادات فرق المسلمين والمشركين ، ص ٧٠ ، والمبداء ، نفسه ، ص ٢٠٣ ، والأسفراحي ، التصوير في الدين ، ص ٦٠ ، وابن الجوزي ، تيسير البليس .

فرقة دينية مذنباً فكرياً أو دينياً ولكل مذهب قضية رئيسية يشغل نفسه بها ، فقد حفل غيلان  
الدمشقي بقضية الإيمان باعتباره القدرية الجبرية ، ولأن القضية لا تقف عزلاء ، بل تنزع  
بالعديد من القضايا الفرعية ، لذلك تسلمت قضية الإيمان عند المرجنة - وغيلان منهم -  
برالدين :

١- علاقة الإيمان بالعمل ٢- موقف الإيمان من وعيد الله للعاصين .  
لقد كان المرجنة جميعاً لا يصيرون العمل جزءاً أساسياً من حقيقة الإيمان ، باستثناء بعضهم ممن  
كانوا يقضون " على العمل بعدم الاعتبار ، وهؤلاء من يستحقون - فيما يبدو - اسم  
المرجنة الحقيقية " <sup>١</sup> . وتعد مكانة غيلان الدمشقي في فرق المرجنة جزءاً من ( الثورية ) وهي فرق  
المرجنة المنفردة في الفرق النسوبة ( لسفيان الثوري ) وهو من أهل الحديث . غير أن هناك من  
ينسب انتماؤه إلى ( الثورية ) إلى تحوله إلى الثورية بمعنى طلبه للتغيير الاجتماعي الجبري أو طلبه  
للتغيير الاجتماعي الجزئي .

إذا كنت بما قدمت قد وقفت وقفة الناقد الجمالي الواجد الواصف المستخلص للقيمة عبر التحليل  
ووقفت وقفة الباحث المحلل الواجد الواصف عبر التاصيل فإنني أقف الآن أمام مهمة الممثل : في  
حالي الجبر ( عند الحاجب ) والاختيار ( عند الأمر ) .  
مع أن الحاجب من أصحاب الدعوة بأن الإنسان حر مريد والأمر من أصحاب عدمية الإرادة عند  
الإنسان .

### **مهمة الممثل لدور الحاجب :**

تتركز مهمته في إبراز الحالة الشعورية عند الحاجب على اعتبار أن عبارة الوليد فيها إثارة  
تسوجب رد فعل مساوٍ لما تحقّقاً لطبيعة الموقف الدرامي غير أن حالة الجبر الاجتماعي في القصر  
وفي الدولة تلك التي تعرّضها شخصية الحاجب تكبت طاقة رد الفعل وتغنها عن الظهور فهو وإن  
كان يرى مثل غيلان أن الإنسان حر مريد إلا أنه هنا مجبر . ولئن كان رد الفعل هنا غير ظاهر في  
السياغة النصية كما يشكل إبراز حالة القهر الجبري الذي يقع على شخصية الحاجب القدرية التي  
تتسبب أيضاً إلى مبادئ المرجنة <sup>٢</sup> فإن النص المسرحي بطبيعته يعد تعبيراً فنياً غير مكتمل لأن

<sup>١</sup> م. د. .

<sup>٢</sup> راجع تعريف المؤلف لشخصيات المسرحية ، فيها ، ص ٥ .

اكتماله بتحقيق بالأداء الحاضر ( العرض المسرحي نفسه في وجود الجمهور ) على أن هذا الاكتمال لا يؤدي إلى إبراز صفات أو طبيعة خارج حدود الحدث .

ولأن الشخصيتين غير متكاملتين في الملائمة الاجتماعية ( هذا أمير وذاك حاجب ) لهذا يتركز رد فعل الحاجب على تعبيرات وجهه وغلجات صوته ، خاصة وأنه قد فهم ما يرمي إليه الأمير من الإثارة الطبقية من ناحية و الاعتقادية من ناحية أكثر خصوصية إذ أن كل منهما يعتقد بعكس ما يعتقد به الآخر مع أن الوليد بمن يرسخون مبادئ الجبر الإلهي لأغراض سياسية إلا أن ذلك مجرد شعار سياسي يمكن الحكام الأمويين من إحكام سيطرتهم على مقادير الأمة ويمكنهم من تكميلها وتكميلها !!

### **شخصية الممثل لدور (الوليد) :**

وترتكز مهمته في إبراز قصيدة الشخصية إلى استغراز الحاجب وهي قصيدة تبرز ببرود الأداء ، وحديثه صوتاً ، مع التصادة إشارة أو تعبيراً بالإشارة ، كما تبرز حرارة الافعال والحرقانية النفسية التي تدلها حالة السكر من تأثير الحمر ، فهو حاضر غائب أو حاضر مغيب ، فوعيه الوجداني حاضر وإن تختلر جسماً ، فهو متحرر من التعبير عن وعيه محرراً تماماً لأنه يواجه ممثل الطبقة الأقل والأدنى ، لكنه في الوقت نفسه مفيد جسمياً تقيداً اختيارياً أيضاً وهو تقيد جزئي - مؤقت - لأنه مخمور .

وإذا كان شكل صياغة الحوار في المشهد الافتتاحي قد قام على أسلوب السؤال والجواب ( الوليد يسأل والحاجب يجيب ) مما يجعل مظهر الحوار إلى محاوره ، إلا أن هذا الأسلوب يجعل المتلقي في حالة يقظة حتى يتابع أطراف الموضوع ويلهم بما يحوكه وعي الأمير المخمور لوعي الحاجب اليقظان ، على الرغم من برود أعصاب كل منهما في مواجهة الآخر انطلاقاً من فهم كل منهما للآخر فهماً دقيقاً وواعياً :

" الوليد : هل يرضيك البرد القارس هذا ؟

الحاجب : ( متلهثاً ) ساعني يا مولاي فإنني لا أفهم قولك " .

سؤال مباشر وإن كان داعياً إلى توجس الحاجب بشكل أكثر تركيزاً عما قبل لأن هذه المباشرة تناسب عخطاب صديق لصديقه ولا تناسب تابع أمير لذلك جاءت إجابة الحاجب باردة أيضاً لتحمل خصوصية الطابع الإنساني في موقف كموقفه هذا .

ومن المفيد هنا ملاحظة فتح كل من الشخصيتين بالوعي ، فالوليد يعني ما يفعل تمام الوعي - على الرغم من حالة السكر التي هو عليها - والحاجب يعني أن الوليد إنما يستغزه - هذا من ناحية - ومن جهة أخرى فإن وظيفة الحجابية في دار الخلافة لا يتولاها من ليس بخمره والحذر من مظاهر الوعي ؛ وصورته هنا توجي بالنبال :

" الحاجب : ( منهشاً ) ساعني يا مولاي لاني لا ألهم قولك "

بينما توجي كلمات الوليد بدمويته وهي كلمات لا تصدر سوى عن مثل هذه الشخصية المجنونة المستغزة بناءً وقصدًا :

" الوليد : يعني .. هل يعجبك ويسعد قلبك ؟

أن يتقينا هذا البرد الملعون

أو .. أو يفرس فينا ..

لا لا .. يفرس هذي لا تعطيني المعنى المطلوب

آه .. أعني يفرز - بالزمن -

في أعظمتنا المشقة كالسمار الفاتس في الحائط

هه ؟؟ هه ؟؟<sup>١</sup>

إن تلاعبه بالألفاظ وتخيره لما يناسب دمويته منها يعكس عدم إيمان الشخصية بالجبر الإلهي ، ويكشف عن حرمة الخاتمة في الفعل وفي القول ويعكس مزاجيته .

**توازن الفعل :** في جهاز الإدراك وجهاز الحس بين الشخصية الرئيسية والشخصية المضادة لها في المشهد المسرحي .

جهاز الإدراك الحسي عند الإنسان ( قدرة على أن يستقبل في داخله الأشكال الحسية من دون المادة )<sup>٢</sup> . في المسرح الشعري ، يجب أن يتوازن إدراك الشخصية المسرحية مع حسها حتى لا يشعر المتلقي للصورة الشعرية المسرحية بطفوان الموسيقى على مشاعر الشخصية وإدراكها التراجيدي<sup>٣</sup> - والإدراك هنا متوازن مع الشعور لدى كل من الشخصيتين ، فاختيار اللفظ

<sup>١</sup> نفسه ، ص ١٠ .

<sup>٢</sup> خريجون ، انظر : دوبروت م. آجروس وبيروج . ن . ستاسيو ، العلم في منظور الجديد ، عالم المعرفة ١٣٤ جادى الآخرة

١٤٠٦هـ / فبراير / شباط ١٩٨٩م ، ص ١٢٤ .

<sup>٣</sup> باعتبار أن الشعر أقرب إلى التراجيديا منه إلى الكوميديا كبطار عام .

( مادة التشكيل اللغوي ) لدى كل منهما يتنقي بعناية لوظف توظيفاً يحقق جوهر ما تقصده كل منهما ، وما تريد إيصاله للطرف الآخر من معنى وتأثير :

" يتقنا - يفرس - يفرز - أعظنا - المسار - الغائص - الحائط "

الوليد يتقف أمام إرادة صلبة تتمثل في الحاجب لأنه صاحب مبدأ واختراقه صعب المنال ولا سبيل إلا التلويح بالعتف والإرهاب ؛ لذلك كان انتقاؤه تلك الألفاظ وذلك التركيب أو الاستخدام أسلوباً يؤدي ذلك المعنى ( التهديد والتلويح بالعتف - إلى جانب ما يتم عنه من كشف للشخصية ) وهو يتوازن على مسعى الإدراك بين الحدة والتلطيف كأسلوب مرحلي في سبيل تحقيق هدله الرئيسي :

" الوليد : في أعظنا الهشة كالمسار الغائص في الحائط

هـ ١٢ هـ ١٢ "

فهنا التساؤل الصوري يصنع توازناً مدركاً لانتقاط الألفاظ ، فهو هنا يلعب مع الخصم لعبة القفط والفار ، وهي لعبة التمكن ؛ فهو القوي بحكم موقعه الطبقي . هذا على المسعى الدرامي والنفسي ، ولكن على المسعى الأسلوبي ، وهو ما يخص بحرفية الكتابة الدرامية ، فإن توظيف الشاعر هنا للفظ : " هـ ١٢ " مكررة كان من أجل إعادة جريان الحدث بعد انقطاعه بمجدلية اختيار ما يدل من ألفاظ على مزاجية الشخصية. وفي ذلك تكمن القيمة الأسلوبية ودورها الدرامي والجمالي حيث استطاع الشاعر أن ينتفع بمنصر التخلص الدرامي " كوسيلة فية للعودة إلى مجرى الحدث.

### خصوصية القاموس اللفظي ودرامية التعبير لدى الشخصية :

إذا كان الحشو آفة من آفات فن الشعر وكان الاستطراد آفة النثر ، وكان التكثيف خاصة في الشعر وفي الكتابة الدرامية معاً ؛ فإن حرف " الزين " الذي استخدمه الوليد في قوله " أه .. أعني يفرز - بالزين - " لا يعد نوعاً من الحشو ، ذلك أنما من لوازم التعبير عن الحالة الخاصة للشخصية ، فهو يستخدمها كتوع من الفذلكة المناسبة لشخصيته من ناحية ، إلى جانب أنما تعكس رغبته في ملاعبة الحجاب وإثارة حتى يفقد اتزانته ، وهي من ناحية ثالثة تعكس الطبيعة غير المتوازنة في شخصيته ، وتعطينا في ناحية رابعة خصوصية قاموسه اللفظي .. مثلها مثل " يتقنا " حيث تعطينا لفظاً " يتقنا " دلالة مبكرة للبعد النفسي للشخصية ، حيث يرفض لفظه يفرس " لأن في الفرس ثاء وحياة وفي الثقب إجماء بالحراب والتلف .

" سوف نعرف عند فن التخلص الدرامي فيما بعد كرواح من عناصر صنع القيمة الدرامية والقيمة الجمالية لهذا .

كما تكشف هذه ( الهامية ) عن غيته ومسطحيته

هاتان الشخصيتان يتماثلان مع بعضهما البعض بذلك وحذر . فالوليد يعرض بذرة الصراع والحاجب يتزعمها ، هذا يحاول نزع فتيل الصراع وذلك يجتبه في موضعه قبل انفجار الموقف ، أو هو يلقي به خارج دائرته الفكرية :

" الوليد : .. هه !؟ هه !؟

الحاجب : مولاي .. سؤالك هذا .. " " " . وهو لا يكمل عبارته ، وبذلك يوقف توجه الوليد ويعمل على إعطاء تفجير الصراع أو تأخير . ويلجأ الشاعر هنا - إلى الحوار الناقص لتأخير لحظة تفجير الصراع - بما يتوافق مع الشخصية المتوط بها لعل ذلك وهي هنا شخصية الحاجب .

**الحوار الناقص ودوره في تأخير لحظة تفجير الصراع :**

السمت وردود الحاجب على استفزازات الوليد بالبرود والسلبية عن عمد ، وهذا التعمد في برودة الردود إنما يعكس تيار الوعي أو إن شئت القول تيار الحس الإدراكي بمقاصد الوليد ، لذلك وظّف الشاعر الحوار في جملة غير تامة للمنى في أكثر ردوده على العبارات الاستفزازية للوليد ويبرز ذلك القطع الفجائي التعمد تبريراً درامياً وفتياً ، يعمق طبيعة التسلط عند شخصية الوليد ، ومصادمته للرأي الآخر ورغبته الشديدة ألا يسمع صوتاً آخر غير صوته هو فقط وذلك بأن جعل القطع الفجائي في كلام الحاجب بحيث يؤدي إلى عدم تمام للمنى في ردود الحاجب ويبدو ذلك بسبب خارج عن إرادة الحاجب ، بل هو على الرغم منه ولسبب آخر من غيره : ( من الوليد ) إذ جعل رد فعل الحاجب ناهياً من دافع ظاهر ، دافع من خارجه وجعل الدافع الحقيقي لعدم مجازاة الحاجب مخفياً :

" الحاجب : مولاي .. سؤالك هذا ..

الوليد : هاها ها قل رأيتك دون تردد

الحاجب : رأيي في ماذا يا مولاي ؟

الوليد : في هذي الأيام الباردة السوداء

الحاجب : ( بخنر ) آ .. هي أيام الله ولا تعقيب على قدره

<sup>١</sup> نفسه ، ص ١٠ .

<sup>٢</sup> أسلوب توظيف الحوار الناقص ودورها وهو ما سترقب عنده فيما بعد عند الكلام عن أهمية الجمالية في النص .

الوليد : ( مقهقهة ) حلوة . \*

\* الوليد : ( غامزاً ) حتى لو جئت إليك بمصيبة تنسها أيضاً للرب ١٢

الحاجب : ( مشدوهاً ) لبي رجل محدود العقل فلا ..

الوليد : ( مقاطعاً ) لم أخطئ حين تصورتك رعبداً . يجعل بالحاجب ألا يتجاسر أن .. \*

ويعد هذا الأسلوب لوناً من ألوان التخلص الدرامي ؛ وإن كان تخلصاً من موقف خاص . أما التخلص الدرامي بمعنى فن الانتقال من موقف إلى موقف آخر أماماً أو استرجاعاً أو عودة إلى موقف سابق فهو قائم في المسرحية في مواقف متعددة :

\* الوليد : ( صالِحاً ) فانا أتجاسر يا هذا الأموي التاله ( ويدعوه إليه بإشارة من يده ، يضع يده

على كفه ويهمس )

بعض الناس يشيرون بأن الإنسان غير فتصور أنك منهم وأجيني \*

لقد انتقل الوليد بالحدث من موقف الغضب الذي يصعد الصراع ويفجر الموقف ، فأوقف تفجر الحدث ولعب لعبة الحاجب ، إذ امتص غضبه نفسه وتعامل ببرود لكي يطور الصراع ويعدله بالدماء التي تعطيه الحياة والحياة وكانت أداة تخلصه الدرامي التي تصل ما بين غضبه وحدونه المتفكر اشفق لحدفه غير هدف مرحلي هو الإرشاد الذي وضعه المؤلف :

\* ( ويدعوه إليه بإشارة من يده ، يضع يده على كفه ويهمس ) \*

إذن فالتخلص قد يتخذ الحوار أسلوباً وقد يتخذ الإشارة والحركة أسلوباً للتحقق . على أن الحركة هنا حركة مركبة من ثلاث حركات ( حركة الدعوة بإشارة من يده ) وحركة وضع ( يده على كفه ) وحركة ( الممس ) ومع أن كلا منهما تؤدي إلى الأخرى ، إلا أن الحركة الأولى تنحو نحو مزيد من ( الاستفزاز ) ، بينما تشير الحركة الثانية إلى ( التوتر ) وتشير الحركة الثالثة إلى ( التأمر ) وهذه المعاني إنما هي ردود أفعال تحدث بالضرورة من الحاجب سواء ظهرت على ملامحه على التوالي بعد كل حركة تصدر عن الوليد أو لم تظهر أي كانت على هيئة حركة ساكنة .

\* كفه ، ص ١٠ .

\* كفه ، ص ١٢ .

\* كفه ، ص ١٣ .

## ملامة المادة بالوحي :

والوحي هنا هو وحي الكاتب ، وحي الإبداع المسرحي بالمادة التي يشكلها ويصوغها لتؤدي إلى تعبير يجسد وحي الشخصية ومشاعرها أو هو يجسد جدل وحي الشخصية مع مشاعرها أولاً ، ثم يجسد جدل وعيها مع وحي الشخصية المتصاعدة معها أو يجسد تيار مشاعرها وجدله مع تيار وحي غيرها أو يجسد تيار وعيها مع تيار شعور غيرها في حالة من الجدل من ناحية ثانية .

أما عن وحي المبدع نفسه فهو وحي فكري على المستويات السياسية والاجتماعية والطبقية - ربما في بعض الحالات - وهو وحي جملي أيضاً .

والوحي وإن كان يتحقق وجوده من خلال الخطوات المؤدية إلى الأهداف الرئيسية والنهائية للشخصية - صاحبة تيار الوعي - إذ كلما كانت خطواتها المرحلية ناجحة في الوصول بها إلى أهدافها النهائية كلما كان لديها تيار وحي فهي في سياق من الحماية الذاتية والقدرة على الاستمرار في الصراع .

وعلى العكس من ذلك تماماً يكون تيار الشعور ، حق وإن عرقل تيار الوعي أو أخر تقدمه للمرحلي نحو تحقيقه لأهدافه النهائية .

## مادة الفكر وعلاقتها بوعي المبدع :

### أ) الإرشاد الاتصاحي :

ويمثل الوعي بالمادة في هذه المسرحية مع إرشاد المشهد الاتصاحي للمسرحية نفسها : " المسرح مقسم إلى قسمين ، الجانب الأيسر مظلم تماماً ، أما الجانب الأيمن الذي تسلط عليه الإضاءة فيمثل جانباً من قاعة العرض ؛ حيث يلعب الذهب والقضة وتلالاً على الجدران القيسفساء الملونة ، وتنفذ الأرض الرخامية ببساط فارسي أحمر وتسدل على النوافذ ستائر الحرير الرقيق الشفاف " .<sup>١</sup>

في هذا المنظر الذي تصفه لنا الاتصاحية يتشكل به مادة الرؤية البصرية ، كما يمثل المنطوق الفكري للنص . فالجانب المظلم هو الجانب الأيسر . والجانب المضيء والتلال هو الجانب الأيمن . فإذا كان الحدث وهو مادة إطار المادة الصراعية يدور في الجانب الأيمن على اعتبار أن

<sup>١</sup> ص ٩٠ .



الفعل ينطلق منه محرّكاً للصراع فإن رد الفعل ينطلق من جهة اليسار ، وبذلك التفسير يمكن استخلاص الدلالة حيث المعارضة في مجال السبابة حينما تكون لصالح الأغلبية المطبوعة وينطلق عليها (اليسار ) وكون اليسار مظلم يعني أن المعارضة غير موجودة أو لا دور لها ومن ثم يصبح اليمين الحاكم وهو هنا ( البيت الأموي ) حاكماً تردباً متسلطاً . وذلك نتيجة أو استنتاج وهي بذلك تعادل فكرة ، والفكرة هي المادة أو البذرة الرئيسية للعمل ، هي جوهره وليه . وفي ذلك ما يؤكد وعي الكاتب بالمادة التي شكلها لتعطينا هذه الدلالة حينما تتدخل خيرة التلقي مع السياق ففصح الإشارات عن نفسها .

#### (ب) النص الموزني في الإرشادات للشهيدة :

فلازل هم الكاتب للمرححين الذين يعتنون بكتابة الإرشادات المسرحية . والإرشاد المسرحي يشكل مادة رئيسية في عمل الباحث وكذلك في عمل الناقد الأدبي ، كما تشكل مادة أساسية في عمل المخرج المسرحي وفي عمل للممثل اللذين يؤديان عملهما أداءً منهجياً يقوم على أسس وأصول صحيحة . والإرشادات في هذا النص تترشد إلى تبار الوعي لدى الشخصية ، وتوضح للناقد وللباحث وللמודي وللمفسر حالة الإخراج وعي الشخصية بما تفعل ، كما أنها تكشف تبار الشعور لديها على المستوى الباطني ، وتكشف طبيعتها الظاهرة .

” ( يدخل الوليد بن يزيد يتطوح سكرًا ، وعلفه الحاجب ينظر إليه بتوجس ) ”

ويكشف تطوُّحه الظاهر عن حالة سكره بينما يكشف توجس الحاجب من خلفه باطن الحاجب ، وهو معنى لم يظهر ، إذ كيف يظهر الممثل حالة التوجس المشار إليها هنا بدون كلمات تعطينا معنى التوجس ، خاصة إذا كانت الفترة الزمنية بين عناصر الصورة نفسها ( تطوح السكر وتوجس الحاجب ) شديدة المحدودية ؟!

إذاً فعالة التطوح سكرًا قابلة للتجسيد في الصورة المسرحية ، بينما حالة التوجس غير قابلة للتجسيد في حالة الصورة المسرحية ، وإنما تظل حبيسة الإرشاد الدرامي وعلى الناقد أو الباحث أو المخرج أو الممثل أن يتلقاها هكذا . وقد يتمكن المخرج الدارس والواعي من تجسيدها بلفة مسرحية غير لغة الكلمات .

وفي كل الأحوال فإن أهميتها الدرامية قائمة لأنها ضرورة كشف وتفسير لما يتعذر توصيله بالصير التجسدي أو التشخيصي - عند التلقي بالقراءة على الأقل - .

### ج) جدل الإرشاد والحوار :

ويتضح تيار الوعي لدى المؤلف - هنا - في قدرته على خلق المقابلة الدرامية عن طريق الجدل بين الصورة الحركية للشخصية ( الوليد ) حيث تطوَّح البديني الظاهر ووصفه الحاجب بالتطرح دون أن يكون الحاجب في حالة تطرح بديني أو حتى خفي في الصورة المسرحية المتطورة :

° الوليد : قل لي يا هذا الحاجب ، يا من تتطوح في الأركان °

وثاني المقابلة من كونه القاتل ( الوليد ) للسامع ( الحاجب ) إذ يصفه بما يتصف به هو نفسه مع عدم انطباق ذلك الوصف مع الموصوف . ففي ذلك تكمن المقابلة الكوميديّة التي تبث على الإحساس ولا نقول الضحك - مع أن الضحك يمكن حدوثه في حالة التمثيل وحسب موهبة الممثل والحالة المزاجية للجمهور - فالوقوف على كل حال فيه قلب للوصف والقلب للمعنى أو الأسلوبى لغة أو حركة يعد عند برجسون وغيره ممن كتبوا حول ظاهرة الضحك وفلسفته مصدراً من مصادر الضحك .

### د) جدل الألفاظ والأسلوب :

الألفاظ بوصفها مادة بناء الأسلوب بغية إنتاج الصورة في الحوار المسرحي الشعري تستلبي انتقاء حيث تصلح لخلق حالة من الجدل بينها وبين جيرانها (الألفاظ) من ناحية وبينها وبين معناها المنطقي والمحدد على المسعوى للمعنى ومعناها أو دلالتها في توظيفها الجديد :

° أن يتقن هذا اليرد الملمون

أو .. يفرس فينا .. °

° آه .. أعني يفرز - بالزمن - ° °

الألفاظ هنا - وفق المعنى المنطقي عند كل من يعقل - ليست تتطابق وصف الأثر الذي يتركه اليرد على كل عاقل . فالتعب ( صفة فعل حاد تصنعه آلة حادة في مادة صلبة واليرد مادة غازية على هيئة تيار متعالي من الهواء المشبع بالصقيع أو البرودة والرطوبة و ( الفرسي ) صفة غاء وخير إذ تربط بعمل القلاحة في الأرض واليرد على الهيئة الموصوفة في هذه الصورة لا خير فيها للكثير من الكائنات وأهمها الإنسان والحيران والنباتات - غالباً - و ( الفرز ) أيضاً صفة لإلام وتعذيب وهي فعل حاد بأداة حادة .

إذا فهذه الألفاظ لا تؤدي للمعنى الذي نعرفه للبرد . ولكنها إذ يلفظها الوليد على وجه التحديد تؤدي نوعاً خاصاً من البرد ، البرد الخاص به هو دون غيره من البشر وفي هذا التوظيف الجديد لمادة الألفاظ يدور الجدل بين اللفظ والمعنى ، لينتج لنا معنى مغايراً وجديداً ، مثلما يصنع الفنان التشكيلي الذي يخلط المادة اللونية بمزاجية خاصة فبعضنا ألواناً جديدة ليست في قاموس اللون المعروف ولا توجد في قاموس أو معجم سوى قاموسه هو ومعجمه اللوني الخاص . والشاعر هنا يعطينا لغة خاصة لفهم البرد عند الشخصية ، حتى يظهرها ويكشف لنا مبعراً باطنياً وحالة القسوة المتأصلة فيها وحالة الشلوث عندها .

وقد نعرف عند لفظة - بالزمن - تلك التي يمكن اعتبارها حشراً ، وهو ما يعاب على الشعر ؛ فلو أننا حذفناها لما تضرر المعنى ولا حدث فيه نقصان معنوي :

" آه .. أعني يبرز " غير ألفا تشكل ضرورة للوزن الشعري ومن هنا لا تعد ضرورة شعرية إذ يكون على الشاعر أن يمتنع بلفظة لا تضيف إلى المعنى جديداً وغايها عن الجملة أو السطر الشعري لا يؤثر في تمام المعنى ولكن وضعها ضروري لاستقامة الوزن . فهل وضعت لفظة " - بالزمن - " لضرورة شعرية هدفها إقامة الوزن ١٢ ومهما يكن الأمر أو الفرض من وضعها الشعري ؛ فإن المهم هنا هو وضعها أو ضرورتها الدرامية . وأبادر فأقول إن هذه اللفظة ضرورة درامية ، تدخل في استقامة المعنى وتماهه وإنما تدخل في تأكيد مزاجية الشخصية ( وغشاتها ) فهي شخصية غثة لكل المعاني متطعة بكل المقاييس وهذه اللفظة تتبرج لصفة التطلع عندها فهي شخصية انفعالية غير معازلة ، لذا يكون من الضرورة بمكان تجسيد حالاتها ومزاجيتها وخروجها على كل ما هو منطقي . وذلك كله يؤدي إلى ظهور المقارقات عندها ، إذ ترفع شعار ( الإنسان مسير ) وعلى ذلك فإن في وضعها للألفاظ في غير موضعها الذي يؤدي إلى معان مألوفة ومعتادة هو في نظرها داخل ترتب القدر وليس من صنعها - على الأقل عند التبرير - في أن ذلك داخل في اختياراته هو الذاتية وفق حريته أو فوضاه أو عبثه القوضوي الاستغزائي المرتكن إلى قصده ووعيه .

وإذا كان الإرشاد في حالة جدل مع الحوار عند الوليد - محرك الصراع - الذي يعي ما يصنع ؛ فإن الحاجب أيضاً يتجادل حراره الإرشاد للموضوع قبل كلامه مع لغة حوارته أي أن لغة الإرشاد تتجادل أيضاً مع لغة الكلام تتجادل الصامت الساكن مع الصامت المتحرك لتجسد تيار الوعي لدى كل من طرفي الصراع :

\* الحاجب : ( مندهشاً ) ساعني يا مولاي لاني لا أفهم قولك "

الحاجب : ( بخجل ) آ .. هي أيام الله ولا تعقب على قدره "

" الوليد : ( مبهتهاً ) حلوة .

كيف نسيت أنا يا هذا أنك أنت رئيس الحاجب

يعني رجل الدولة .. هه ١٩ "

فالحاجب في لقظه للوحدة الصوتية : " آ .. " إنما ليؤكد تلقائياً حذره من الوليد فكان ( الخلد ) قد عبر عنه بلفظة من طرف واحد ، بوحدة صوتية واحدة مكونة من طرف واحد يعطي معنى : ( فهمت ) لذلك ينشط جهازه الإدراكي قبل نشاط جهازه الحركي الصوتي ، وقبل ذلك كله ينشط حدثه أو جهازه الشعوري الذي يعلن عن حدثه ثم تتضافر جهود جزأي الإدراك والحركة عنده لتعطينا أو لتعطي الوليد الطرف المستفز واخرض على الصراع - الصورة المعنوية اللفظية للخلد :

" ... هي أيام الله ولا تعقب على قدره "

بما يتوافق مع شعار الوليد نفسه ( كل شيء بقضاء وقدر ) ، ذلك أنه أدرك بمحس أنه الوليد يريد أن يأخذه بقوله وهو الذي يرفع شعار ( الإنسان عثر ) مثلما يفعل غيلان الدمشقي والدولة الأموية ( نظامها ) يرفع شعار ( الإنسان مسير ) حتى يبرر كل ما يحدث منه من أشياء وأفعال فيها فساد عقيدة وفساد ذمة وإضرار بالفكر قتلاً أو قهراً أو قهراً للأعراض أو اغتصاباً للمال وللعرض على اعتبار أن الله ( خالق الإنسان وفعله ) وتلك ممارسة عملية على فجع معاوية بن أبي سفيان مع الحسن بن علي بن أبي طالب ، حيث خاف منه ومن أتباعه على كرسی الخلافة فتآمر مع زوج الحسن أو إحدى زوجاته على دس السم للحسن في العسل وبعد أن قضى الحسن نتيجة هذه المؤامرة قال معاوية - فيما ذكر - " والله جنود من عسل " وهذا نفسه ما حدث مع (عمر بن عبد العزيز ) قبل أحداث هذه المسرحية بأربعة أعوام حيث دس له السم في العسل . وذلك كله إنما جرى على اعتبار أن قتل الحسن بن علي لم يكن بفعل معاوية ولا مؤامرتة وإنما هو قضاء الله فكان الله هو من كتب عليه القتل وذلك صحيح ولكن في ذلك رفع للتهمة عن الفاعل المادي سواء بالتفويض أو بالتخطيط .

لذلك كله ، ولهذا الفهم ظهر وعي الحاجب بالشرك الذي يحاول الوليد أن يوفقه فيه . إذاً (طالحذر) و ( الفقهة ) و ( الاستياء )<sup>١</sup> و ( التصابر )<sup>٢</sup> و ( إشارة الترقف عن الكلام )<sup>٣</sup> ( الانفجار بضحك هستيري )<sup>٤</sup>

كلها مثل غيرها من الإرشادات فيما بين التفسير أو بدونها تصنع جدلاً مع الحوار لجسد الكاتب عن طريقه تيار الوعي لدى كل من الشخصيتين المتحيزتين .. فالوليد يتمر للحاجب توطئة لاصطياد غيلان نفسه وهو يتمر للخليفة ( هشام ) لاصطياد العرض فهو وليه ويوظف أساليبه الخاصة حيناً ويوظف رجل الإدارة ( وجاء بن حيوي ) في مرحلة تالية ويوظف رجل الدين والفقه ( الأوزاعي ) في مرحلة ثالثة ويوظف خاتمه ( جليلة ) زوج الخليفة هشام في مرة رابعة ، كما أن جليلة نفسها (خاتمه الصغرى ) توظفه في التحريض المباشر ضد كل من مار على طريق الدين والشرع الصحيح ؛ ليخلص الحكم للعرض الأموي القبلي ، بدلاً عن خلاصه للإسلام وشرائعه في محاولة لوضع حلم أبي سفيان القديم بأن تكون السلطة لقبيلة وليست لقبيلة بني هاشم حين قال للبي - ( صلي الله عليه وسلم ) - قائلة المشهورة " لماذا يا بن أخي لم تأت لنا وجاءت فيكم " يقصد النبوة !!

إذاً فالإرشاد في جده مع الحوار يكشف الدافع من وراء الأقوال ، ويرشد إلى طريقة أدائه للكلمات :

" الوليد : ( مصفقاً طرباً ) أصفر خالاتي ؟!

صارت تدعى السيدة العظمى " "

فهو هنا عن طريق الإرشاد والكلمات الملقوطة يعلن فرجه ، والفرحة ظاهرة في نص الإرشاد وعن طريق تمجيد حالته هنا يمكننا فهم طريقة أدائه ودافع لقطه . فوصف حالته بمجدد دافعه الخفي ، فرجه بما آل إليه حال خاتمه الصغرى سببه أمّا صغرى خالاته وهذا يجعلها أداة له في الوصول إلى مأربه في تصويره الباطني بعض النظر عن صحة ما افترسه أو ما وصلنا أو فهمناه من وراء جدل الإرشاد ( وصف حالته وهو يعلن في تساؤل متدهش أن أصفر خالاته قد تسمنت العرض )

<sup>١</sup> نفسه ، ص ١١ .

<sup>٢</sup> نفسه

<sup>٣</sup> نفسه

<sup>٤</sup> نفسه ، ص ١١ .

<sup>٥</sup> نفسه ، ص ١٢ .

وبعطينا التفاعل الجدلي بين الإرشاد عن مزاجه وكلامه التقريري حول الحال التي وصلت إليها  
خاتمة الصغرى مظهرًا من مظاهر تيار الشعور عنده ، لأن طربه حالة انفعالية لدافع مقترض منه -  
دافع غير ظاهر فهمناه من السياق الجدلي القائم بين الإرشاد والحوار نفسه -  
" ما أخطركم في إضفاء الألقاب ( وعائداً لمقصده )  
مفهوم هذا كله .

لكي أسأل عن أفعالي في رأيك .

هي من عند الرب أليس كذلك ؟

في تنبيه الكاتب إلى أن الوليد ( عائداً لمقصده ) دلالة عن خروج الوليد من التيار الشعوري  
الانفعالي المشخص لأميته وما يعلم به وعودة إلى تيار الشعور . هو الآن يعيش حالة عودة الوعي ،  
لينتهي من إنجاز هدف مرحلي وهو الإيقاع بعناصر الموازنة الخبيطة بعدوه الأول ( غيلان ) صاحب  
الدعوة الإنسانية إلى أن ( الإنسان غير ) والذي جرد الأمويين على أيام عمر بن عبد العزيز من  
ممتلكاتهم ومن الأموال والنفاس والضياح التي حازوها قبل حكم عمر بن عبد العزيز وعمل  
( غيلان ) مع عمر على ضمها لبيت مال المسلمين أو تأميمها لتصبح ملكاً للناس جميعاً لفقيرهم قبل  
غنيهم ، إذا فليلان بعد موت عمر وعودة الأمويين إلى سابق سيرهم وتبرير ما يفترونه وتعليقه  
على ( القضاء والقدر ) هو محط انتقام الأمويين كلهم .

إن الحاجب يدرك هذا ( غيلان ) و ( صالح ) و ( فاطمة ) و ( الأوزاعي ) و ( رجاء ) يدركون  
ذلك تماماً لذلك غلف كل واحد منهم بتيار الوعي باستثناء ( غيلان ) الذي ظل تيار الشعور  
عنده طاغياً جارفاً له لأنه في تكوينه على المستويين التاريخي والمرحلي شخصية ( تراجيدية ) تسير  
في طريق هلاكها بإرادتها الحرة فهو لا يحتاج إلى إرشاد لأنه اختار الشهادة وأعداؤه هو النظام  
نفسه وهو فرد حوله بقية أفراد لا حول لهم ولا قوة فقيم المناورة ولخطوات المرحلية .

### • تذبذب الوعي الطبقي بين الأقوال والأفعال :

يخلق تذبذب الشخصية بين قولها وفعلها نوعاً من التباين الذي يعد مصدراً من مصادر  
الصورة الجمالية إلى جانب أنه يشكل أساس الصورة الدرامية ؛ لأنه يكشف عن طبيعة الصراع .  
وقد يظهر التذبذب بين القول والفعل عند شخصيتين متلازمتين ومكملتين كل منهما للآخرى .  
مثلما هو الحال بين غيلان وصالح فكلاهما يمثلان طليعة فكر الطبقات الدنيا في إطار الدين

الإسلامي وذلك يمثل على مستوى الفكر السياسي تحقق الشرط الذاتي للتغير الاجتماعي في حين أن الشرط الموضوعي للتغير وهو التمثل في وجود اجماع الناس أصحاب المصلحة الحقيقية في التغير غير قائم ومعلوم أنه باجماع الشرطين يتحقق التغير الاجتماعي . وذلك أمر يدركه ( صالح ) ويؤممه ( غيلان ) لأن صالح يحركه تيار الوعي في حين يأخذ تيار الشعور غيلان في اتجاهه :

" صالح : ( مغرباً منه هامساً ) ليست هذي دولتنا

فلقد مات حفيد بن الخطاب

وانطقات آخر شجرة عدل في ليل أمية

فتذكر هذا أنت يا غيلان

غيلان : من يحمل رايات الفجر القادم لا يتعادل

وسواء جاء السلطان العادل أو جاء الظالم

فخطي الحرية لا تتراجع للخلف

كالطفل إذا ما شب عن الطوق فليس له أن يجبو بعد " ١

والإدراك عند صالح ناتج عن استقراء صحيح للخريطة السياسية وعوامل الحراك المناخي وتغير المواقع فهو يدرك غياب الشرط الموضوعي للتغير الاجتماعي في اتجاه الغالبية المطحونة في حين يقابل الإدراك بالتوهم عند غيلان ، توهم تحقق الشرط الموضوعي - أو عدم الاهتمام بوجوده - إذ نصب من نفسه بدلاً عن الناس للمطحونين أصحاب المصلحة الحقيقية في التغير الاجتماعي . على أن هذا التوهم لا ينبع من داخل الشخصية فقط ولكن الأنباع ، والمحيطين من الأنصار يسهمون في صنع ذلك التوهم حين يصورونه المخلص الفرد :

" صالح : أنت الراية

أو سقطت متاصرتنا نحن عبداً

لحفيد أبي سفيان الغنوصي الزنديق

من عبد يلحن قبيل الإسلام

أنت الراية يا غيلان فلا تتركها قوي "

وصالح نفسه يتذبذب وعبه الطبقي بين الأقوال والأفعال ؛ فهو مع كونه يدرك غياب الشرط الموضوعي إلا أنه يرفض مجرد الأقوال أداة لمواجهة الأمويين :

١- نفسه ، ص ٤٩ .

• صالح : ( صائحاً ) نحن جميعاً نعلم هذا  
لكن هل يكفي القول ؟  
أبعد إلى المسروق نياه ؟  
أهيس رغيلاً في الهراء الأطفال الجوعى ؟  
غيلان : من قالوا هذا وعلاية  
كوكبة شباب يتألق في جسد الأمة  
هم نبض في صدر الغضب القادم  
إنذار للحكام الظلمة  
وبشر معارضة عامة  
هم صور يتفخ في تلك الجثث الحية  
كي تبث من رقلها أحياء الروح  
هم شمس تسطع في دجور الليل بكلمة لا  
أروع لفظ في قاموس الحرية <sup>١</sup>

غيلان يبدو هنا في موضع صانع الثوار وهو يرى في تصدي نفر من الشباب للحكام الطغاة  
بالأقوال علانية نوعاً من النضال وفعلهم شبه بالدور الإعلامي الذي يعرفه عصرنا بتوسع ففي  
أفرايم تشجيع وحض لغيرهم ممن يمتلكون روح المعارضة ولها إزعاج للحاكم وإعلان عن وجود  
معارضة وذلك بعد مرحلة من المراحل على طريق النضال إلى جانب ما فيها من ثقل وتدريب على  
أساليب المعارضة والنضال .

ولكن صالح لا يعترض على ذلك الأسلوب ولكنه يرى التوقيت غير مناسب  
• صالح : ما ضرهموا لو قد صيروا

حتى يلقى القادة أصحاب الفكر <sup>٢</sup> ؟

وعلى الرغم من اعتراض صالح على توقيت استخدام سلاح التشهير والدعاية كأداة للنضال إلا  
أن غيلان يبدو ثورياً شبيهاً باليساري الطقولي :

• غيلان : حين يمزق بسطاء الناس وقاع الهدنة

<sup>١</sup> نفسه ، ص ٤٤ .

<sup>٢</sup> نفسه ، ص ٤٤ .



يصح قائدهم ملتزماً بالحرب \*

غيلان هنا يضع نظيراً لانفاضة سياسية سلمية لا يرى صالح أن توليت حقوقها مناسب كما أن لكل معركة أسلحتها المناسبة لها :

" صالح : لكن القائد

لا يذهب لقتال الأعداء بغير سلاح

غيلان : إن سلاحي القرآن وعقلي

صالح : هذا لو كنت تناظر في معهد علم "

### • التحليل السياسي بين تيار الوعي وتيار الشعور :

لعل أهم موهبة يتمتع كل قائد شعبي أو سياسي أو ديني هي قدرته على التحليلات السياسية للأحداث وللحركة للضادة من الأعداء إلى جانب موهبته في التخطيط ورسم السياسات في سبيل تحقيق المراحل الانتقالية الممهدة للمرحلة النهائية في اتجاه تحقيق الهدف الرئيسي أو النهائي . وغيلان فيما يبدو لا يتمتع مثله مثل الحسين بن علي<sup>1</sup> والحسين بن منصور الحلّاج ويكيك<sup>2</sup> بموهبة الخلل السياسي ذلك أنهم انجرفوا أمام تيار الشعور :

" غيلان : لا تصرع بالحكم علي

سبيجيء الحسن بن محمد

بكتاب أمان باسم الحاكم

وضمان من أربعة شهود عدل "

ولأن الموهبة تكتشف عن طريق الآخرين ، لذلك فإن صالح يكشف لغيلان الفقادة لموهبة الخلل السياسي :

" صالح : يا مولانا

هذا الحسن حفيد الحنفي

رجل من آل البيت النبوي

1- مطر . عبد الرحمن الشرفاوي . الحسين ثانياً ، القاهرة ، مؤسسة دار الهلال .

2- انظر : جان أنوي ، يكيك أو شرف الله ، سلسلة مسرحيات عالمية ، القاهرة ، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والنشر .

3- مهدي بدليق ، غيلان ، نفسه ، ص ٤٤ - ٤٥ .

فلماذا تحسب أن البيت الأموي

يلتزم بعهد قدامه ؟

غيلان : يا صالح

صالح : ( مقاطعاً ) هل يجتمع الثلج وحجر النار يطبق واحد ؟

ما زلت أكرر .. كيف تظن هشاماً ينسى يا غيلان

ما أنت فعلت بعهد عمر

أخذك كل جواهرهم وطلابهم

هل وحرير ملابسهم ذات الوشي الذهبي

لكأنك كنت تصادر دمهم أو تحرقهم بلهب جهنم

أنظن هشاماً ينسى !

( يطرق غيلان برأسه )<sup>١</sup>

وهو على الرغم من إدراكه خطأ تحليله للموقف السياسي إلا أنه يقاوم ويماند ويصدق بوجهاته ولا

يترك في ذهنه سوى ما يطمح أو يبغي نفسه به عند هشام :

" غيلان : ليس هشام بالغادر يا صالح

حقاً قد تسبق أمويته أحياناً عقله

لكن الرجل يتاضل في داخل نفسه

حتى لا يشبه أسرته الزنديقة

صالح : هو أقسم لو صار الأمر إليه

أن يصلبك على باب دمشق

والآن وقد صار ملكاً يجلس فوق العرش

هل تحسبه يحنث في قسمه ؟

غيلان : هذا قسم الغضب فلا تقرب عليه " <sup>٢</sup>

وسريعاً ما يتأكد خطؤه في تحليلاته وصحة ما رآه صالح رفيقه حين يبين الحسن بن محمد بن الحنفية

عابساً :

<sup>١</sup> نفسه ، ص ٤٩ : " غيلان : يا صالح ..

<sup>٢</sup> نفسه ، ص ٤٩ .

\* الحسن : ..... هاك خطاب التامين .. ولكن وليد بن يزيد

هو من وقته بدلاً من عمه

ولكنه لا يرجع فيكتبه الشهود

غيلان : وشهود العدل تراهم من ؟

الحسن : الأوزاعي صنيعة

ورجاء الخلون من قنن بند الرشوة .

صالح : أرايت إذن يا غيلان ؟

جمع الفساق فمن ذا يأمن جانبهم \*

ولكنه مع ذلك يظل على رأيه في هشام :

" غيلان : ( مطرقاً هنيئاً ) هذا يعني أن هشاماً

أشقى أن يستكتب مالا يقدر أن يلتزم به

فالرجل إذن يا صالح ليس عتوفاً من جنس الفجرة

صالح : ذلك تفسيرك يا غيلان الطبيب "

وغيلان يمضي في الطريق إلى حفته ملتصقاً العنبر هشام ، ذلك أنه يقصد المفاجعة ويحبها . وتلك

صفة البطل التراجيدي يمضي في محاولاته لتغيير الواقع في اتجاه صالح الناس مكتفياً بتحقيق الشرط

الذي دون التفات إلى أن الشرط الموضوعي غير متحقق من هنا تقع المفاجعة ويلقى حفته الذي

يسعى إليه سعياً حثيثاً ومبروساً :

" غيلان : ( واضعاً عباءته ) ميت أنت وأنتم ميتون

فاغتر موتك في نبل فزمت رعب الجسد الطيني

يمنحك الله حياة أبدية " ١

### • القناع والقيمة التلوينية في المسرحية :

يكنم المؤلف خلف غيلان متقناً به ليحفر القيمة التلوينية ، متشجاً بوشاح الصليبية

دون مباشرة إذ يتنص لغة العصر على لسان ( غيلان الدمشقي ) لي طرح على لسانه قضية الحجاب

التي استشرت في البلدان العربية وانتشرت انتشار النار في الهشيم في ثلاثين السنة الأخيرة :

" غيلان : ..... ما بالك يا فاطمة تتأمرين الوجه بهذا الحرقلة ؟!

- فاطمة : ( مرتبكة ) أ اتبع تقليداً متشرباً بين الناس الآن .
- غيلان : تقليد ليس من الدين وليس من العقل فما سب خضوعك ؟
- فاطمة : قبل لنا إن المرأة عورة
- من كعب القدم إلى شعر الرأس
- غيلان : حاشاً لله إذن أن يخلق إنسان عورة
- المعورة ليست إلا ما يجترح النظر فيوجع صاحب
- لكن هذا القول الناجر
- لا يصدر إلا عن معتبر المرأة سالمة
- بعضها حتى يشمل رغبات الشارين
- وهذا : يقضن سعراً في سوق نخاسته
- هل يبقى يا فاطمة الوجه أو الساعد أو شعر الرأس ؟
- فاطمة : قبل المرأة تجس
- غيلان : أو ليس الرجل كذلك في نظر المرأة ؟
- فاطمة : جسد الرجل هو الجنس الحرف يعكس المرأة
- غيلان : ( بقوة ) والمرأة أيضاً حرة
- يا فاطمة المرأة لا تختزل إلى فرج عشي أو يتكلم
- هذا رب الجنسين يقول :
- " فبانت لهما سواهما "
- ليؤكد أن السواة واحدة عند الإثنين ينص الآية
- فاطمة : ( في حيرة ) لكن الله يقول كذلك :
- " وليضربن بخمرهن .. "
- على ماذا ؟
- غيلان : قال علي أجيب فحسب
- واللغة العربية ..
- لغة القرآن تحدد أن الجيب هو الفتحة
- في الصدر العاري

فكان الله - المثل الأعلى للشرف وللعفة -

يأبى أن تعرض لدهيها الحرة

لشعر ذوي الشهوة

أما الوجه فعنوان الشخصية

كيف يراد لشخصية مرء أن تتخفى

مثل المص المذنب<sup>١</sup>

نحن الآن أمام وجهين لعملة واحدة هما وجهي غيلان الدمشقي ومهدي بنديق ، فالقضية المثارة من مهدي على لسان غيلان الدمشقي في مناقشة فاطمة هي قضية العصر في مجتمعاتنا التي يراد لها الارتداد الزمني والحضاري ونحن في القرن الحادي والعشرين ، إذا فعصر غيلان يتكرر في عصرنا ، لذلك كان من الضرورة بمكان أن يستعير الفكر التنويري صوت غيلان وفكره ومقدرته على الإقناع متلرعاً بالوعي ، الأمر الذي يرد عن عصرنا الذي نعيشه في عصره دون أن نتغل من مكاننا ودون أن نبرح زماننا ظلامه التجهيل وغشم التفكير وجلالة المسعى :

" ( تطرق هيهة ، ثم ما تلبث أن تزع عن وجهها النقاب . يشهق صالح لرؤية

وجهها الجميل )

صالح : يا سبحان الله !

غيلان : أرايت ؟!

هذا يا فاطمة اسم الله على وجهك

لا اسم الشيطان ولا رسم الشهوة

بل أجل ما أبدعه ربي الخلاق<sup>٢</sup>

#### • الشخصية بين الحضور والغياب :

إن التأثير الفكري القوي لشخصية قوية غائبة ، يظل حاضراً وفاعلاً على الرغم من الغياب المادي لتلك الشخصية وعلى العكس من ذلك تماماً يكون الفكر الضعيف غائبا مع الحضور المادي لشخصية صاحبه ، فنحن أمام الأثر القوي لفكر غيلان في حالة غيابه المادي في المشهد الأول ، وهو حاضر من خلال فعل الوليد ودوراته حول نفسه وحول الحاجب وحول خالته

<sup>١</sup> نفسه ، ص ٣٩ - ٤١ .

<sup>٢</sup> نفسه ، ص ٤٧ .

المعقري ( جليلة ) زوج الخليفة عمه ( هشام بن عبد الملك ) . أما هشام نفسه فهو الحاضر دوماً دون ظهور واضح ، فهو يشارك غيلان الحضور على الرغم من غياب غيلان المادي ، ذلك أنهما يمرر الحدث ذلك أن كل فعل صادر عن هشام أو الوليد أو جليلة أو اتباعهما يمثل الشريعة ( الأوزاعي ) ويمثل الإدارة ( رجاء بن حيوي ) جميعهم المعالم هي رد فعل فكر غيلان نفسه :

" غيلان : .. يا صالح . كن مثل الله بديماً في ذلك

واخلق الممالك في حرية

وتحرك في كل مكان ولا تتجمد

فإنه يقول بقرآنه :

" كل يوم هو في شأن "

وتفرد

فإنه يقول " ليس كمثله شيء " <sup>١</sup>

إن الله العادل

لا يتحكم في قدر الإنسان

ثم يحاسبه عن أعمال قدرها منذ الأزل عليه "

هكذا فقد اختار غيلان ميته أيضاً ، لأن المبدأ عنده لا يتجزأ لذلك عاش نابض الذكر في التاريخ بينما مات أعداؤه واتدلروا مع اتباعهم وأذلهم .

### **نتائج تطبيقات (٢)**

قد توصلت إلى عدد من الاستخلاصات النقدية - الأسلوبية - الموضوعية :

أولاً : الاستخلاص النقدي :

- الاختيار محكوم بوحدة الحالة المزاجية للفنان مع طبيعة الموضوع الذي يتناوله بالتشكيل وفق خصائص المجال الإبداعي الذي يجيده .
- إن الحشونة التي عرفها تاريخ غيلان قديماً حيث كانت جهوده خلف مطلب العدالة الاجتماعية بسلاح الشريعة الإسلامية . عرفها مهدي بندقي في معاناته خلف العدالة

<sup>١</sup> نفسه ، ص ٤٧ .

<sup>٢</sup> نفسه ، ص ٤٣ .

الاجتماعية ولسق نظرية الاشتراكية العلمية مرة ، ثم وفق نظرية الدين الإسلامي عن العدالة الاجتماعية في مرة ثانية .

- عاش مهدي بندي تجربة غيلان الدمشقي بمشاعره في قضية مصرية ، ولذلك ما كان له أن يكتبها بفكر الشعر الحشن ( شعر الدراما ) .
- لا أظن أن أحداً له أقل من ثقافة مهدي بندي ووقته وتجربته العريضة وخبرته السياسية والشعرية والمسرحية يستطيع النهوض بتجربة غيلان الحشنة .
- إن غيلان الدمشقي ومهدي بندي يتبادلان المواقف . هذا يأخذ من ذاك خشونة الموقف التراجيدي ، بينما يعطيه في مقابل ذلك لغة الشعر . ولغة العصر في نص مسرحي شعري محكم ، قائم على تبادل اللغة والرأي والموقف والحالة المزاجية والوعي بالعدو والمهدف وبالوسائل وبالمصير .

- إن تناول موقف غيلان في المسرح قد برز حيث برز مطلب للخلاص في عصرنا ، كما برز في عصره ، فتردد مفردات العصرين ، أو لتكرار عصره في عصرنا . فحين نعيش عصره الأموي دون عقلية ( هشام بن عبد الملك ) ودون ثقافة أرباء الأمويين .
- إن تجربة غيلان قد فشلت لتحقيق الشرط الذاتي لديه دون تحقيق للشرط الموضوعي في مجتمعه لذلك كان شخصية تراجيدية أو بطلاً تراجيدياً إذ مع علمه بأن الشرط الموضوعي في مجتمعه لتحقيق إرادته غائب ومع ذلك حارب وفق شرطه الذاتي ومن ثم كانت إعادة كتابة تاريخ غيلان الحشن جديدة بأن تلغي مع صدق انشاعر ليجسد محاولاته النضالية استناداً إلى مصادر تاريخية وإلى خبرة عريضة وتوحد جزئي بينه وبين شخصياته .

ثانياً : الاستخلاص الأسلوبي :

- أحاط الكاتب بمنطق الشعر المسرحي ، حيث يوحى بدنياً بمختلفة من التأثيرات المتبادلة بين أصوات متعددة اعتماداً على الفكر الموسيقي دون ذوبان الشكل في الموضوع بل بتحريره وتقويته في إطار صراعي قائم على خصوصية لإحداث ومشاعر في حالة صراع .
- إن حدود الناقد تنترم بتحليل الإبداع من حيث كيفيته شكلاً ومضموناً واستبطام مبيبة تسلك الكيفية ثم تحديد نوعيته على ضوء فهم كيفية وجوده وسببية ذلك الوجود على تلك الكيفية .

- إن تيار الوعي متحقق لدى كل الشخصيات ، فكل شخصية تصارع خصمها متفرعة بتيار الوعي باستثناء ( غيلاس ) الذي يسيطر على صراعه تيار الشعور
- يلعب النص للواري ( الإرشادات المسرحية ) دوراً جديلاً مع النص (الحدث المعبر عنه بالألفاظ أو الحوار ) بحيث يكمل كل منهما الآخر .
- يلعب عنصر التخلص الدرامي دوراً فياً على المستويين الدرامي والجمالي بحيث يحقق درامياً تأخير التفجر الدرامي في الصراع ويؤدي إلى حالات الانتقال في البناء الدرامي أماماً أو رجوعاً ، كما يكشف عن تمكن الكاتب من تعميق البعد السلطوي أو التسلطي لشخصية الوليد .
- ثالثاً : الامتخااص الموضوعي :
- تظهر وسطية الخقف عند الأوزاعي تمثل الشريعة ورجاء تمثل الإدارة وانهازيهما غير ظهور .
- تقف هذه المسرحية موقفاً تنويرياً وتعليمياً دون مباشرة من قضايا قديمة حديثة مثل ( الحجاب والتبعة الآلية ) وتعيد طرحها على مائدة النقاش المعصري ليتخذ المتلقي منها موقفاً واعياً .
- تعد هذه للمسرحية إضاءة لقالة على مرحلة من مراحل تربية الإرهاب في المجتمع الإسلامي ومظاهر القليلة الأممية فيه .
- تعيد طرح قضية لإرادة الإنسان الحرة التي هي ميرر للعقاب أو المثوبة في العالم الآخر ( يوم الحساب ) .



## في جماليات المسرح القديم (تطبيقات ٣)

تمهيد :

المسرح فن اجتماعي<sup>١</sup> أي يعمل على خدمة المجتمع وتنميته في الفكر وفي القيم والمشاعر ، هو فن جماعي<sup>٢</sup> أي يتكون من إبداع جماعي ، فالمسرحية نص يعرض عن طريق مجموعة متألقة من الممثلين يقودهم مخرج وتستقبلها مجموعة من الناس (المشاهدين) .

وهكذا نشأ فن المسرح منذ القدم تلبية لجماعة محدودة من الممثلين وتستقبلها جماعة كبيرة من المشاهدين لتصل حسب تاريخ المسرح اليوناني إلى عشرات الآلاف من المتفرجين<sup>٣</sup> .

ولأن المسرح فن جماعي واجتماعي فقد اهتم بإبراز دور الجماعة بأسلوب الكورس<sup>٤</sup> واهتم بإبراز دور المجتمع من خلال القيم والأفكار بأسلوب الحوار<sup>٥</sup> .

ولقد وجدت أن الاهتمام بإبراز دور الكورس وخاصيته الدرامية ثم الوقوف عند القيم والأفكار في حوار الكورس في مسرحية أنتيجوني<sup>٦</sup> يعطي فكرة واضحة عن المسرح بصفته فناً جماعياً واجتماعياً في نفس الوقت ، حيث أنه يعكس قيم المجتمع وأفكاره<sup>٧</sup> .

على ذلك سأقصر هذا البحث على نقطتين :

١- خاصية الكورس في المسرحية اليونانية .

٢- طبيعة الأفكار والقيم في المسرحية اليونانية .

وذلك من خلال مسرحية ( أنتيجوني ) للكاتب اليوناني سوفوكليس التي يدور الصراع

لها بين قيمتين ، قيمة القانون الإلهي وتمثله ( أنتيجوني ) وقيمة القانون الدنيوي ويمثله

الحاكم ( كريون )<sup>٨</sup>

<sup>١</sup> د. محمد حسن عبد الله ، " الجمهور والمسرح " ( مجلة البيان ) العدد ٢٧٦ ، مارس ، آذار . ١٩٨٩م ، الكويت ، ص ٤٥ .

<sup>٢</sup> انظر ، د. أبو الحسن سلام ، حوة النص المسرحي ، ط ٥ ( الرياض ، مطبعة الترجي ، ١٩٩٣م ) .

<sup>٣</sup> تشيلدون تشي ، المسرح في ثلاثة آلاف عام ، ترجمة ديفيد غنشي ( القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب )

<sup>٤</sup> د. فكري قسطندي ، " مصطلحات مسرحية " - المجلد - ( مجلة المسرح ) ع ١٢٣ ، القاهرة ١٩٦٥ ، ص ٨١ .

<sup>٥</sup> د. فكري قسطندي ، " مصطلحات مسرحية " ( مجلة المسرح ) ع الثاني عشر - السنة الأولى - القاهرة ديسمبر ١٩٦٤م

ص ٩١ .

<sup>٦</sup> سوفوكليس ، أنتيجوني ، ترجمة : د. علي حافظ ، سلسلة من للمسرح العالمي الكونية ، عدد (١) ١٩٧٣ .

<sup>٧</sup> انظر : د. أبو الحسن سلام ، حرية الإزعاج بين وسائل الإعلام والمسرح ( الرياض ، مطبعة دار المعارف السعودية ، ١٤١٦ هـ

- ١٩٩٥م .

<sup>٨</sup> سوفوكليس ، أنتيجوني ، نفسه ، ص ٧ .

## أولاً : خاصية الكورس في المسرحية القديمة

تعتمد المسرحية القديمة اعتماداً أساسياً على الكورس في وصف الماضي ورواية القصة أو احداث المسرحي الناقص بالإضافة إلى دوره في إعطاء المعلومات والأخبار ، وتوضيح خاصية الكورس كما يأتي :

- ١- الميل إلى الفئانية حيث أن الكثير من كلام الكورس يؤدي بطريقة غنائية .
- ٢- خاصية الإخبار والوصف حيث تتألف المسرحية من العديد من الأفكار والقيم ، وتأتي مضامينها عن طريق استشفاف عادات الأهل وتقاليدهم عن طريق الإخبار الوصفي للتمهيد لما سيقع أو التعليق على ما كان يجري بالفعل أو حدث خارج المشهد بعيداً عن الجمهور . مثل مشاهد العنف والقتل .
- ٣- خاصية كلام للنشد إذ يعد جزءاً من كلام الكورس ، وقد قسم هدف الترويع ولأن خاصية الترويع مهمة من سمات الفن في عوممه .
- ٤- للكورس خاصية وصف الطبيعة والملابس الحربية مثال : " عليه عوذة من ريش أبيض .. إلخ " .
- ٥- الكشف عن القيم الدينية حيث للريح إله وللحب إله وللبحر إله ثالث وهكذا ..
- ٦- لغة الكورس وصفية سرديّة تخبر عن أشياء أقرب إلى القصة أو الرواية ، وهي من خصائص الملحمة فتم بوصف بطولات سابقة حدثت في الماضي .
- ٧- يعطي الكورس من خلال أدائه فكرة عن طبيعة المجتمع اليوناني الديمقراطي حيث يتحاور الناس حول قضية ليصلوا في النهاية إلى رأي متقارب وتلك قيمة اجتماعية مثل قيمة الشورى وهي قيمة مياسية .

## ثانياً : طبيعة الفكر والقيم في حوار الكورس في مسرحية ( أنتيجوني )

بعد اطلاعي على حوار الكورس عملت على استخراج الكثير من الأفكار والقيم الراسخة في ذلك المجتمع الذي تصوره للمسرحية ، مستعيناً ببعض الفقرات من حوار الكورس

أو الشخصيات كشواهد في نص ( أنتجوني ) لسوفوكليس على أن أقوم بتحديد النقاط المهمة في الحوار والدالة أو الشاهدة على تلك القيمة أو ذلك الفكر المتفاعل في الحدث الدرامي :

\* الكورس : قد شاهدت رجلاً لباساً درعه الأبيض قد خرج من لوجوس على رأس جيش كامل العدة فرددته فاراً .. \*

\* قد ساق هذا الجيش على أرضنا بولينيكس وهو في حومة الخصام وعليه ريش أبيض كالنلج المنقوش ومعه جنود كثيرون عليهم خوذة مزينة بمعارف الخيل \*

يتضح هنا أن قائد الجيش تشير إليه علامته إذ أن درعه أبيض وعلى رأسه أو منه ريش أبيض منقوش ليميزه عن باقي الجند ، وهذه قيمة جمالية لأن فيها إشارة إلى تحديد القائد وتميزه عن غيره . أما الجند الباقون فإن ما يميزهم هو الخوذات المزينة بمعارف الخيل ، وتلك قيمة جمالية أيضاً لأن فيها إشارة إلى تحديد الجند وتميزهم عن غيرهم .

\* الكورس : وطوق طيبة ذات الأبواب السبعة بسهامه الفتاك ثم مضى قبل أن يملأ فاه بدمائنا وقبل أن تحرق مشاعل هيفايستوس حصوننا .. \*

هنا وصف للمدينة " طيبة " حيث ألقا مدينة مسورة محصنة لها سبعة أبواب عليها حرس خاص بها . وتلك هي طيبة المدن القديمة حيث ألقا محصنة بالأسوار ولها أبواب عممة بالحرس وفي هذا الوصف إشارة ودلالة اجتماعية وحضارية تميزت بها المدن الكبرى قديماً .

● قيمة التخفي : التسليح ليلاً على نور المشاعل التي ذكرها الكورس ، ومعنى هذا أن الغزو كان ليلاً والمشاعل اتخذت للإضاءة والزينة معاً وفي ذلك إشارة للرمز وهناك قيمة أخرى وهي " التاج " فوق الخيل حيث كانت الخيل تخرج بتاج فوق رأسها في ذلك الوقت إنما لأصالتها وقوتها وصمودها في القتال ، وإنما لأن هذه الخيل كانت تتوج تزييناً خاصاً للقادة .

● فكرة النبذ والازدراء : إن الآلهة تكره المتكبرين . وهذا ما يكشف عنه حوار المنشد .

\* منشد الكورس : " إن زيوس لا يكره شيئاً فوق كرهه لمن يزهو متكبراً بلسانه وهو

ينظر إلى المتكبرين وهم يقتربون كالسيل الجارف مباهين بسلاحهم الذي صاغوه من ذهب .

ثم يرمي بشهاب من نار فوق مشارف البروج من وقف منهم ليؤذن بالنصر \*

● فكرة العطرسة : حيث القيمة هنا تتمثل في فكرة نبذ التكبر للفتطرس بلسانه فهو منكروه في ذلك الزمان وفي كل زمان وهي قيمة موضوعية تتعلق بالانتماء ( ثقافته وسبكولوجيته ) .

- قيمة أخرى : وهي أن السلاح يصاغ من الذهب الذي له قيمته في ذلك الوقت وفي كل وقت وهو للاستعراض أكثر مما هو للحرب فاغارب لا يحمل سيفاً من ذهب عند القتال .
- " الكورس : ولأن أريس العظيم " إله الحرب " كان معنا وهو مختلف ظنون القتالين " <sup>١</sup>
- فكرة تعدد الآلهة : وتظهر فكرة تعدد الآلهة في المجتمع اليوناني القديم في حوار الكورس السابق ، ومعنى هذا أنه كان للحرب إله يعبده وكان اسمه "أريس" كما ذكر . ولما كان أريس واحداً من الآلهة اليونانيين المتعددين لذلك شكلت فكرة تعدد الآلهة قيمة دينية عند أهل ذلك العصر في بلاد اليونان .
- فكرة المواجهة على مراحل بين الجيوش :
- " الكورس : وسبعة أبطال صفوا أمام سبعة أبواب ليقاتلوا سبعة أبطال أكفأ لم يتركوا عناهم نيزوس رب النصر ما عدا رجلين أخوين شقيقين من أب واحد وأم واحدة فقاتلا ولقى كلاهما مصرعاً واحداً " <sup>٢</sup>
- قيمة البطولة : وتظهر هذه المواجهة بهذا الشكل قيمة البطولة الفردية للجنود وهي عادة أو قيمة قديمة معروفة حيث أن القتال والحرب الشعراء تبدأ برجل ضد رجل كل على حدة لذا ترك الجنود تركوا سلاحهم لأن عقيدتهم تؤمن بأن الرب "زيوس" سيحميهم .
- فكرة الصراع في الحياة : أما الأخوان اللذان فقاتلا فبدل ذلك على أن الصراع موجود منذ القدم ومنذ أن خلقت الأرض وهو موجود بين الأخوة فقد قتل هابيل أخيه قابيل .
- " الكورس : تعالوا إلى معابد الآلهة جميعاً ورتلوا أغاني الصلاة ليلاً ولیمشي في مقدمتنا باخوس الذي زلزل أركان طيبة " <sup>٣</sup>
- قيمة التدين : يوضح الحوار السابق للكورس فكرة العبادة ، فوجود المعابد للصلاة ، وكانت الصلاة تؤدي في الليل وهي عبارة عن أغاني جماعية كالتصوفين .
- " منشد الكورس : إني أرى ملك هذا الأرض كريون بن ميتويكيس منذ هذه الأحداث التي قدرتها الآلهة علينا أنه يسعي .. " <sup>٤</sup>

<sup>١</sup> نفسه ، ص ٢٦ .

<sup>٢</sup> نفسه ، ص ٢٦ .

<sup>٣</sup> نفسه ، ص ٢٦ .

فكرة الادعاء : إنه يرى الملك يسمى منذ بداية الحرب ليحتل هنا أنه يدعي علم الغيب أو أن أحداً يخرجه بما يفعل الملك .

فكرة الإيمان بالقضاء والقدر الختوم من الآلة فهم يؤمنون به وبقضائه .

" الكورس : كريون يابن مينوسيه . حسبك ما قلت في حكم أعداء المدينة وأصدقائها وأنت ولي الأمر يسري قانونك على الأحياء منا والأموات " <sup>١</sup>

● قيمة طاعة الحاكم : إن ما يقوله كريون حاكم المدينة هو قانون يحال القانون الإلهي عندهم وذلك يتضح جلياً من قول الكورس إن هذا الحكم يسري على الأحياء والأموات . وتلك قيمة زمنية ومكانية جزئية لأن طاعة الحاكم ليست مطلقة في الزمان والمكان لأنها مرتبطة بعنده مع رعيته .

● القيمة الدينية في دفن الموتى : والحكم الذي قضى به الحاكم هو عدم دفن أحد الأخوين لأنه عدو للمدينة بل يترك للطير تتهشه . وفي ذلك تعطيل لقيمة زمانية ومكانية كونية .

● إن الأموات في كل الأديان حتى الوثنية يدفنون تحت التراب وفي ديانتهم فإن الموتى كذلك يدفنون . ولكن الحاكم كريون يخالف هذا المعتقد الديني ويمنع دفن الميت الذي هو شقيق لأنتيجوني مثل الآخر الذي قضى بدفنه مخالفاً القانون الإلهي .

● قيمة العمل عند اليونان :

" الكورس : عجائب الخلق عبر البحر ركب موج البحر حرث الأرض كل عام صاد بشباكها أمة الطير الخفيفة ووحوش الأرض والجبال وخلائق البحر ، أخذها الإنسان واسع العلية ، عرف أسرار البيان وفكره وقوانين المدينة ، وكان الإنسان أوسع كل شيء حيلة إلا الموت فلم يجد فراراً ووجد دواء لأمراضه المستعصية " <sup>٢</sup>

- هنا تتضح لنا الأعمال التي يمارسها الناس في ذلك الوقت ومنها الصيد - حرث الأرض - التطيب - معرفة الأفكار والقوانين الطبيعية والعلمية .

كل ذلك سيطر عليه إنسان ذلك الزمان إلا شيئاً واحداً هو " الموت " قضاء الله وقدره المحرم على إنسان لم يجد له حيلة على كثرة حيل الإنسان وأفكاره .

وهذه الأعمال توضح لنا أن إنسان ذلك العصر له فكر لا يستهان به وقيم يعتز بها .

" الكورس : يظهر أننا لا نلين ويعني ذلك " أنتيجوني " عبيدة كائيهما " <sup>٣</sup>

<sup>١</sup> نفسه ، ص ٣٣ .

• قيمة وراثته الأخلاق : ورتت " أتيجوني " الأخلاق أو العادة من الأب لابنة أو انتقال وراثته العناد ولقد ورثتها عن أبيها .

" الكورس : هذه اسمي لدى الباب تنرف الدمع على أختها الخبوية " .

• قيمة صلة الرحم والعطف : الحب والمودة والحنان بين الأهل في ذلك الوقت هي وثيقة لهذه اسمي تنرف الدمع على أختها " وأتيجوني " تضحي بحياقتها من أجل أن تدفن جثة أختها . وذلك أيضاً متصل بالإنسان في كل زمان وفي كل مكان .

" الكورس : الذين لم تذك حياتهم كزوس البلاء أولئك هم السعداء والذين تزلزل يوقم يد الله لا تنر من ذوبهم أحداً مهما كثرت ، كمثل موج البحر إذا انتفخ إليهم بريح زالية كسح قاع البحر المظلم وقلبت رماله من كل جوب وزجر بتلاطم شواطئه زجيرة كالعويل " .

كذلك ترى بيت الاليداكين تصالب عليه الحزن منذ القدم ولا يغفر عنه فقد دب فيهم هلاك من عند الإله لا يكف يده عنهم .

• قيمة النجاة من غضب الإله : وهي قيمة دينية .

حقيقة أن الأشخاص الذين لا يتعرضون للمحن والمصائب بالطبع هم السعداء وهذا لا خلاف فيه . وتلك قيمة زمانية ومكانية لأن الناس يؤمنون بما في كل آن ومكان .

• القيمة الأسلوبية الجمالية : تظهر واضحة في استشهد الكورس بمرج البحر المتلاطم .

حيث ربط بين هياج وتلاطم موج البحر و تلاطمه بين المصائب التي وقعت في إحدى العوائل " الاليداكين " حيث أصابتهم الآلهة باغن وأبناءهم دائماً . فالطبيعة غاضبة عليهم لأن الآلهة غاضبة عليهم . والمقطة الجمالية ماثلة في حركة تلاطم الموج وتناحيه بما يفيد الاستمرار .

والقيمة الجمالية : " أيّ الناس مهما كبر يستطيع أن يرد قوة زيوس وسلطانه ؟ "

وهنا يظهر استخدام الكورس لأسلوب الاستفهام الاستكاري الذي فيه نفى لوجود قوة تواجه قوة زيوس الرب الذي يقهر بسلطانه وجبروته ولا يقهر .

• قيمة الشورى : والشورى هي قيمة سياسية تنأى بالحاكم عن خطأ قراراته وتفكيره

" الكورس : يا مولانا ما ضحك أن تتعلم منه أن أحسن الرأي وتعلم أنت منه كلاماً ،

<sup>١</sup> نفسه ، ص ٣٦ .

<sup>٢</sup> نفسه ، ص ٣٨ .

## قال فأحسن ١٠

— القيمة هنا في طلب الشورى وإتباع الرأي السليم وإن كان من الآين لأبيه فلا يضر ذلك الأب بشيء وكأنه قيمة حسنة معمول بها ولا بأس في ذلك .

• قيمة الحب أقوى من الكره : ابن كريون عدو أنتيجوني يقع في حبها وفي ذلك تظهر قيمة التضاد بين عاطفتين والتضاد قيمة جمالية أيضاً

• الكوروس : يا إله الحب الذي لا يغلب الذي يهوي على من ملك ، ويقم فوق حدود العذاري الناعمة ويفشى صحف قلوبهن ومراقد الوحوش لم يفلت من سلطانك أحد من البشر ... ٢

فالقيمة في الحب الخالد الذي يضحى كل طرف فيه بكل ما يملك من نفس ومال وأهل لأجل حبيبته ، فالحب في كل زمن يسيطر على اثنين وفي هذه الملجنة لم يخل الناس من الحب فيما بينهم ، وقصة الحب بين أنتيجوني وهيمون ابن غالبا كريون حاكم للمدينة عدوها خير دليل على ذلك ، فالحب أقوى من العداوة .

• فكرة الحب وفكرة الواجب : الإرشاد والتوجيه قيمة تربوية وهذا ما يفعله الكوروس .  
• منشد الكوروس : من البر إيتاء حق الله والتقوى ، ولكن ذوي السلطان لا يملكون لأحد أن يعتدي على سلطانهم ٣

وبذلك يتسامون واجباتهم نحو الناس ونحو الله .

والقيمة هنا إرشادية فالكوروس يرشدنا إلى ما يجب علينا من الواجبات ولكن جيروت صاحب السلطان في كل المصور وفي عصر الكوروس الذي عاش فيه ، نجد كريون يتسلط على الناس ولا يستمع إلى نصيحة الكوروس له .

• فكرة الإيمان بالقدر : آمن المجتمع اليوناني القديم بالقدر وهذا ما يظهر على لسان الكوروس .  
• الكوروس : قضى هذا القدر على " داناياس " ٤ والقدر لا يردده الجاه ولا المال ولا السلطة ولا قوة الجيوش ٥

١ نفسه ، ص ٤٥ .

٢ نفسه ، ص ٤٨ .

٣ نفسه ، ص ٥٠ .

٤ كريسفوس والد داناياس ألقبها في سجن عظيم يشابه قدرها قدر أنتيجوني .

٥ نفسه ، ص ٥٢ .

- قيمة الرضا بالقدر المكتوب : وهي قيمة دينية :  
إذا جاء القدر المحرم فعلى الشخص أن يرضى به فهو المكتوب له في الدنيا ولا قدرة له على رده وليس أمامه إلا أن يرضى به ويستسلم له وذلك من الدين وقوة الإيمان .
- فكرة النبوءة في المجتمع القديم .  
" الكورس : قد غادر الرجل يا مولاي بعد ما تنبأ بنبوءة منكورة ونحن نعلم منذ بلدنا شعراً أخيب فكان شعر رأسنا الأسود أن هذا الرجل ، لم يتنبأ للمدينة بنبوءة وكذبت ولو مرة واحدة " <sup>١</sup> والنبوءة جزء من الحياة الدينية على الأرض في المجتمعات والأقلام القديمة تتدخل في سر الحياة اليومية للحكام والناس جميعاً . وكان للعراف الذي يتنبأ " كاهن المعبد " دور كبير في المجتمع القديم .
- فكرة الإيمان بعاقبة الإثم : وهي تعطي قيمة دينية :  
" الكورس : بغر هوادة يا مولاي إن عقاب الله سريع على الآثمين " <sup>٢</sup>  
فكرة الأقدار بأن عقاب الله للمتجبر في كل عصر يأتي من الله وحده ولا يجوز لأي من البشر أن ينتزع نفسه مكان الله فيعاقب غيره من البشر على أمر يخص الله وحده .
- قيمة الدعاء : الدعاء قيمة دينية تظهر في حوال الكورس :  
" الكورس : إيه يا باعوس يا من تدعى بأسماء كثيرة يا أعز صبايا كاديموس ويا نسل زيوس مرسل الرعد للدوي أنت يا حامي أبطلانا أجبدة يا ولي وديان ديمتر الإيليزيه التي يلتقي فيها عامة الأمم ... باعوس يا ساكن طيبة التي كانت أم مدائن الباخين عند مسيل اسمينوس الجاري . وعند الأرض التي يلمر فيها ثعبان الأساطير بلزوره " <sup>٣</sup>
- القيمة هنا دينية : فهنا دعاء من الكورس بالإضافة إلى تسجيل تاريخي وجغرافي لمدينة طيبة وأهلها .
- قيمة التوسل للآلهة : قيمة دينية أيضاً .

<sup>١</sup> نفسه ، ص ٥٧ .

<sup>٢</sup> نفسه ، ص ٥٧ .

<sup>٣</sup> نفسه ، ص ٥٨ .



الكورس : والآن قد هوت على المدينة وعلى أهلها أمراض عصبية فصالي طهرها من الوباء وأعير إليها جبال اليزماس أو المضيّق للتلاطم أنت يا حاري النجوم <sup>١</sup> وشمل الدعاء أيضاً قيمة أسلوبية جمالية عنه طريق المناجاة : وهو حديث الشخص لنفسه والكورس الذي هو مجموعة تعبير عن الرأي العام في الحدث أو القضية إلاّ أنه هنا يتحدث مع نفسه بصوت الشعور .

القيمة الدينية : هنا أن الكورس يتادي ربه أن يشفي المرضى المصابين في المدينة.

والقيمة هنا أن الرب وحده هو الشافي عنهم من الأمراض الفتاكة .

● فكرة الثواب والعقاب : وهي فكرة دينية :

" الكورس : ها هو ملكنا وقد جاء ولي يده حجة بينة إذا أحل لنا أن نقول ذلك إن ما أصابه لم

يمكن من فعل غريب إنما كان من عطشه هو " <sup>٢</sup>

القيمة هنا : هي أن الظالم يتأل جزاء ظلمه في النهاية وتلك عبرة لكل العصور ، وما يصيب الشخص إلاّ الذنب الذي يرتكبه هو لا غيره من الناس .

" الكورس : هكذا نرى سلطان العدالة آخر الأمر " <sup>٣</sup>

القيمة : هي أن الخير ينتصر دائماً على الشر ولكن في نهاية الأمر . وهذه قيمة تذكّر حتى الآن في كل زمان ومكان .

" الكورس : الحكمة والمعرفة رأس السعادة والحكم الصارم عاقبته ظلم صارم وعذاب أليم

يصيب المستبدن والمتعاطفين ثم لا يتعلمون الحكمة إلاّ وهم شيوخ مدبرون" <sup>٤</sup>

الفكرة هنا أو القيمة : هي أن الظالم سيلقى جزاءه ولكن المشكلة هي أن العقاب قد يتأخر ولكن المستبد والتعجير لابد له من عقاب يردعه إن آجلاً أو عاجلاً .

---

١ نفسه ، ص ٥٨ .

٢ نفسه ، ص ٦٢ .

٣ نفسه ، ص ٦٣ .

٤ نفسه ، ص ٦٥ .

## **إدراك القيمة الموضوعية**

### **إدراك القيمة الجمالية في النص المسرحي الخليجي**

#### **تطبيقات (4)**

نحتاج القيمة الموضوعية لكي ندرك إلى الخبرة الاجتماعية والإنسانية والمعرفة عن طريق مراجعة عمليات عقلية مختزنة ..

ولكن القيمة الجمالية تحتاج إلى الخيال بمرآة مماثلات تعبيرية تستثير المشاعر لتجسد تعبيراً جديداً يضاف إلى المثل المختزنة للتصير ، وهو تعبير متغير مع كل تلقي جديد لتلك القيمة الجمالية .

ولا شك أن الوقوف عند القيمة الجمالية في النص أو في العرض المسرحي مسبوق دون أدنى شك باسترشاد بتعريفات العلماء والفلاسفة للجمال على تباين تلك التعريفات من مدرسة فلسفية إلى مدرسة فلسفية أخرى غير أن معطيات هذه المدارس قد انطلقت من حيث موضوع الجمال على ركائز أو عناصر موضوعية أو أسلوبية ، كما ظهرت عند النقاد العرب القدامى مشكلة اللفظ والمعنى ، ظهرت في فكر علماء الجمال أو الفلاسفة الذين شغلوا بالتصوير لمفهوم الجمال قضية المادة والشكل والتصير . فمنهم من ربط القيمة الجمالية بالموضوع أو للغزى الفكري وخاصة للفلاسفة المادية الجدلية وكذلك عدد من الفلاسفة المثاليين كما في نظرية المثل عند أفلاطون ، ومنهم من ربطها بالشكل والمضمون معاً كما في نظرية محاكاة عند أرسطو ، ومنهم من ربطها بالشكل دون غيره .

ولما كان الفكر موضوعاً وكانت القيم موضوعاً وكان الموضوع مادة تظهر من خلال شكل يهدف في كل ما هو فن إلى التصير ، وكان الهدف من التصير هو التأثير المقتنع أو الإمتاع بهدف الإقناع فكان استقبال التصير يتم من خلال الشعور والوصول إلى حالة الإقناع من خلال العرض الذي يستند إلى التقييم والتقويم المعرفي والسلوكي بوساطة الإدراك والحس حيث يستند الإدراك إلى الخبرة والممارسة ويستند الحس إلى الذوق وهما اللذان يتحقق بتفاعلهما القياس والتقدير القائمين على الرصيد الفكري والمعرفي والرصيد الشعوري . لذلك نقف عند تحليل عدد من النصوص المسرحية العربية بقصد محاولة التقدير واستخلاص القيمة . ولقد وقف قبلي في هذا

الجال د. إبراهيم غلوم<sup>١</sup> وانتهى في كتابه من عرض صورة سلطة الآباء في المجتمع العربي الكويتي والبحريني كمثال للأب في شبه الجزيرة العربية ووصل إلى أن الأب في هذا المجتمع يمارس سلطات حازمة ومتزعة تتعارض تعارضاً حاداً مع توجهات الآباء ورغباتهم بل فكبت حريتهم .

وهو يتخلص من خلال استعراض للفرز الخاص بالعديد من المسرحيات إلى أن أغلب المسرحيات التي تسجل حركة التغير الاقتصادي في مجتمع الخليج العربي يجعل الأب نموذجاً ومثالاً أعلى للسلطة السائدة ، وكان التغير لم يكن سوى انتصار للأنظمة السياسية التقليدية ، وتحويل أساس في هيكلها من تلك البنية الفسدة التي كانت عليها قبل التغير ، إلى بنية أكثر قوة وصلابة . ويرى أن هذا ما كانت تقوله للمسرحيات الغزلية التي كشفت عن الجدور الرقة للآباء قبل النفط ، والمكانة الراسخة لهم بعد ظهور النفط ، سواء عند ( محمد النشمي ) أو عند ( حسين الصالح الحداد ) أو عند ( صالح موسى ) أو عند غيرهم من كتاب المسرحية في الكويت والبحرين . ولكنه يفرق تفريقاً جوهرياً بين الأعمال المسرحية التي تجعل من التجسيد الدرامي للآباء تجسيداً للحوار مع المثل الأعلى للسلطة أو الدولة ، في تلك المسرحية الغزلية .

ولما يتعلق بأركان المسرحية الغزلية يكشف عن الرقة الإصلاحية للحوار . أي أن الحوار فيها يتجه إلى محاولة تقويم الآباء ، أي أن هدفه في الأساس هدف تربوي .. تعليمي . دون أن يلمح إلى علاقة ذلك المنحى التربوي بالمرح التعليمي اليرمقي وهل هناك علاقة بالشكل الفني للمسرح التعليمي أم لا ؟

وهو يرى منحى مختلفاً للحوار في المسرحية الغزلية الخلدجية عندما تكون مسرحية الآباء نموذجاً للحوار مع النظام السياسي .

كما يتخلص إلى أن فن الكاتب المسرحي الخليجي في الكويت والبحرين حين تعرض لموضوع العلاقة بين الآباء والبنون مزج في الحوار بين سلطة الآباء وتحكمهم المستمد من الأصول المرعية في زمانهم وسلطة النظام السياسي مما أكسب العمل المسرحي نزعة أكثر صداماً مع الواقع ، وأكثر ارتباطاً بأهداف أكثر ثورية<sup>٢</sup>

<sup>١</sup> د. إبراهيم عبد الله غلوم ، المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي - دراسة في موسولوجيا التجربة المسرحية في الكويت والبحرين ، سلسلة عالم المعرفة الكويتية ، ج ١٠٥ ، ذو الحجة ١٤٠٦ هـ - سبتمبر (أيلول) ١٩٨٦ م .

<sup>٢</sup> غلوم ، م ، ن ، ص ٣٠١ - ٣٠٢ .

فعلى مستوى القيم الاجتماعية فقد برزت بوضوح قيمة الصدام بين الأب على رأس النظام الأسري والسلطة المركزية ( الحاكم ) على مستوى النظام السياسي والآباء والأبناء في 'نزاهة المزدوجة على ذلك تطبيقاً أو تجسيداً في مسرحية صالح موسى ( ضنا بالطوشة )<sup>١</sup> حيث دفع الكاتب وجه التناقض بين الأب والسلطة السياسية إلى الخروج عن تجاربه والظهور في مواقف درامية توازن حركتها - مباشرة - مع حتمية ما يتحقق في الواقع . فقد تنازل الأب بعد مواجهة ضغوط الأسرة عن سلطته ، ورضى بالحل الديمقراطي ، ولكن هذا الحل قاد الأسرة إلى التحلل ، وإطلاق حرية الفرانز . ثم ضل الجيل الجديد طريقه إلى الحرية<sup>٢</sup> وتظهر القيمة التعليمية للمسرحية عندما جاء الأب في خاتمة المسرحية ليذكر الأبناء أن للحرية قيود فكما لا يصلح الاستعباد في تأسيس دعائم الحكم ، لا تصلح الحرية المطلقة لتأسيس هذه الدعائم أيضاً .

ويخلص غلوم من هذه النهاية إلى إدانة المجتمع الخارجي تضافت وانتمت الخلق المحرور على حد سواء واعتبر كلاً من الطرفين نوعاً من الضياع حيث أهدرت إمكانات الأجيال طاقاتها بسبب السلطة القهرية رمزاً للاستعباد والمخاوة عند الأبناء رمزاً للفرقة البشرية المطلقة ، كما يدين الأيديولوجية الخاصة بالأبناء إدانة كبيرة .

أما عن اللفظة الجمالية وقيمتها الزمنية فقد ظهرت في مسرحية ( ضنا بالطوشة ) في خاتمة المسرحية المقترحة إذ لم تخل من الإيماء بحتمية العودة إلى أيديولوجية الغرب ، وخاصة في لفظة إشهار الأب لتدقيقه في نهاية المسرحية . وما تلمح إليه من رمز للسلطة الكويتية وغيرها الديمقراطي ، فهو يريد أن يوجز رأيه القاضي بعدم صلاحية الخيار الديمقراطي للحكم في الكويت . وبعض النظر عن رفضنا لرأيه ، إلا أن اللفظة تعكس قيمة رأيه الفكري وقناعاته - من حيث الموضوع - كما تشكل قيمة تصويرية . وقد حصر غلوم واحداً وسبعين نصاً مسرحياً كويتياً ومبرانياً وقطرباً يناقش موضوع السلطة الأسرية القهرية للآباء في المسرح الخليجي.

<sup>١</sup> صالح موسى ، ضنا بالطوشة ، مخطوط مسرحية لمرجعيها عبد الأمير مطر ، المسرح الشعبي الكويتي في

٢ / ٣ / ١٩٧٣م ومشرق يوليو / تموز ١٩٧٦م .

<sup>٢</sup> غلوم ، م ، ص ، ٥٠ ، ٢٩٩ .

أما أحمد العشري فقد ركز في دراسته حول مسرح محمد الرشود<sup>١</sup> على عدد من "القيم الاجتماعية في المجتمع الكويتي تلك القيمة الناتجة عن الممارسات الاجتماعية والمشكلات الناتجة عنها مثل عمل المرأة الكويتية وما يجلبه من مشكلات الشهرة وقضاياها ، صراع الأزواج حول دخول المرأة مجال السياسة ، سلبات الزواج ، اغتراب الزوج ، الصلعة الحضارية وعدم التكيف ، الوساطة ، مشكلة الخدم ، التسبب الوظيفي ، تعدد الزوجات ، الزواج من أجنبيات ، الشتم . وقد خصص لها الباب الثاني من كتابه .

وهو يحصر القيم الأسلوبية في فنون الكوميديا في النص للمسرحي الكويتي ويعرض للمفارقات اللفظية والنورية ولأسلوب اللمس وللتكئة ثم يستخدم أسلوب القلب . وأسلوب الكاريكاتير . وأسلوب التكرار . وأسلوب التناقض ، وقد عرضها بالباب الأول من كتابه .

ومع كل فصل من فصول الكتاب يقف وقفه لتحليل لموقف من مسرحية يدعم عن طريقه وجهة نظره ويأصل به للفهم الذي يعرض له ، غير أنه يخلص إلى هذا الرأي : " لا تزال معظم مسرحياتنا الكوميديا في سائر أنحاء الوطن العربي تعتمد بكل أسف اعتماداً كبيراً على هذا اللون من النورية اللفظية وبالذات ما نطلق عليه فن القالبية أو الردهج " <sup>٢</sup> ومن الواضح أنه ركز في دراسته مثل غلوم على القيم الاجتماعية .

#### ● الحرب والمصالحة بين العرب وبعضهم البعض :

أما محمد العنيم<sup>٣</sup> فإنه أظهر من غيره من كتاب الخليج في الاحتفاء بالقيمة الأسلوبية . ولقد تأسست مسرحية العنيم الأخيرة ( الحرب السفلى ) على فكرة الحرب والمصالحة بين العرب والعرب ، لا حروب مستمرة وجلسات المصالحة منعقدة ، كلا النشاطين قائمين في آن واحد ، مما يعكس عبثية المواقف العربية الرسمية على المستويات السياسية :

" اللوحة الأولى :

<sup>١</sup> أحمد العشري ، الضحك .. وكوميديا النقد الاجتماعي في مسرح محمد الرشود - دراسة تحليلية - الكويت ، شركة الخليج

لتوزيع الصحف ، ١٩٩٤م

<sup>٢</sup> أحمد العشري ، م ، ن ، ص ، ٤٢ .

<sup>٣</sup> كاتب مسرحي سعودي ، للاستزادة راجع : نذير العطية ، المسرح السعودي ، الرياض ، النادي الأدبي ، ١٩٩٢م ، ١٤١٢

هـ .

<sup>٤</sup> كذلك د. أبو الحسن سلام في بحثه المسرح السعودي بين المصادر التراثية والمصادر الحديثة ، القاهرة ، مطبعي القاهرة العلمي لعروض المسرح التجريبي ، القاهرة ، ١٩٩٥م .

( طاولة اجتماعات محاطة من الخلف بجدار على شكل نصف دائرة يحتمل للكان على طرقي الطاولة كل من " طواف " للممين و " مخراز " لليسار " . ويتوزع في الوسط " السائي " و " مداح " وها متعاونان .. في الجوار المظلم . طلقات الرصاص وصيحات الموت والسماع لقنابل بعيدة .

ولأن مكتب الوسط ( نصف البضاوي ) يتيح جاتين متسعين على المسرح " أحداث قصص وقتل وعراك و سلب وغب " تجري حيث يهرب الفاعلون إلى الداخل على الرغم من تواجدهم في الأمام أحياناً ..

( المنظر على طاولة الاجتماعات منظر مرح وفرح ولا يبدو أن ما يدور في الخلف يؤثر على مزاج الجالسين ) :

طواف : لقد أتينا بنية الصلح .. الحرب مسلية لكن .. الصلح .. أحياناً الصلح .. الصلح ..  
.. ليكن الصلح .. قد تقولون أننا مهزومون لكن واقع الأمر أن من يتصور لابد أن يتهم أخيراً ..

مخراز : لا أنتم لاخزموه .. أنتم أشداء مثلنا .. قد نكون انتصروا عليكم لكنكم في حقيقة الأمر انتصرتم على أنفسكم .. أنتم نعم الرجال أنتم رجال كَوَ وفر ..  
وتستحقون الانتصار ( يقوم كمن أعلته النخوة ) تفضلوا .. ها تفضلوا .. انتصروا أنتم .. ستكون نحن وأنتم متصورون . ها انتصروا .. والله لابد أن تتصوروا وإذا لم تتصوروا سوف " أزعل عليكم " نعم .. الحرب كَر وفر .. لابد أن تحجلوا انتصروا ..  
كان يفترض أن تتصوروا .. لكنكم استعجم .. الآن انتصروا .. " <sup>١</sup>

● المفارقة الدرامية :

وتظهر المفارقة الدرامية منذ التهيئة الأولى التي تمهد للنقدية الدرامية تلك التي تضمنتها الإرشاد الخاص بالمنظر ، حيث المفاوضات قائمة وفي خلفية المنظر " طلقات الرصاص وصيحات الموت " السماع لقنابل بعيدة " .. أحداث قصص وقتل وعراك و سلب وغب تجري حيث يهرب الفاعلون إلى الداخل " <sup>٢</sup>

كما تظهر المفارقة الدرامية ويتأكد ظهورها بالحوار الدائر بين طرقي التفاوض حيث يمن كل طرف منهما على الطرف الآخر كما لو كان النصر غنيمة يتناوبون على النظر لها . والمفارقة

<sup>١</sup> محمد العجم ، مخطوطة مسرحية ( الحرب السفلى ) . الرياض ، ١٤١٥ هـ - ١٩٩٤ م . ص ٥ - ٦ .

<sup>٢</sup> م ، ن ، ص ، ٥٠ .

تظهر بمقابلة الفعل بفعل نقيض له أي مقاومة فعل لفعل آخر نقيض له في الحدث المسرحي ، بما يحقق ما يعرف بالتعادلية أي مواجهة طرف لطرف آخر نقيض له . وتظهر المقابلة في تعادلة الفعل البرامي لدى كل شخصية منهما .. فالشخصية تريد للشخصية المواجهة لها أن تنتصر عليها ولكن ذلك لا يتعدى حدود طاولة المفاوضات بينما تحاول الشخصية نفسها تحقيق النصر على الطرف المواجه لها في ميدان الحرب . فالقول لا يتوافق مع الفعل . كل شخصية منهما تقول بالسلام والمصالحة ولكنه عملياً يواصل الحرب والمقابلة الدرامية على هذا النحو تحيل الحدث إلى حدث عيشي شبه بما يدور بين " استراجون " و " فلاديمير " في مسرحية صمويل بيكيت الشهيرة ( في انتظار جودو ) ' حيث يتفق كل من " فلاديمير " و " استراجون " على الذهاب وترك المكان في نهاية الفصل الأول لكنهما لا يذهبان بل يجلسان في مكانهما

" فلاديمير : هيا بنا نغضي

استراجون : هيا بنا نغضي ( يجلسان ) .. ( ستار ) "

وتظهر المقابلة الدرامية أيضاً من خلال الانقلاب المادي للشخصية من حالة المصالحة الكلامية إلى حالة الحرب الكلامية على طاولة المفاوضات ، بالانقلاب من اتجاهات إلى المصادمات الكلامية :

" طواف : شكراً لكمكم .. وأدام الله انتصاركم لكننا نريد الصلح .. وكما تعرف

( يبدأ المهمة بلغة مختلفة وغير مفهومة ويجاربه مخراز في الحوار قائمين )

#### ● الصورة الفنية وخصائصها :

في تحول الحوار الصائت من أسلوب الجمالة إلى أسلوب المصادمة يظهر التدرج عنصراً فنياً متصلاً مع عنصر آخر هو الحوار الصامت . فالصمت لغة لا تقل بحال عن لغة الصوت ، فكلامها يؤكد الآخر ويكشف عن بلائحه ( فالمهمة بلغة مختلفة وغير مفهومة ) تعكس عدم فهم كل طرف من أطراف التفاوض للآخر واستحالة فهم كل منهما للآخر تتأكد بوقوف " مخراز " و " طواف " في أثناء هذا الحوار " البيهاوي " أو هذا المستوى الصوتي البيهاوي . تعكس عدم جدوى المفاوضات ، لأنها تؤدي إلى معان مختلفة عن معنى الصلح الذي نعرفه نحن الذين نتلقى الخطاب .

' صمويل بيكيت ، في انتظار جودو ، ت : د. فليز سكندر ، ( المسرح ) ، ج - الأول ، ١٩٦٤م .

ومع أن أحداً لا يفهم ولا نحن نفهم المعنى المترجم للمهمات إلا أننا نستوحى المفزى  
التصري هذا التحول من اللغة المفهومة لنا ، مما جاء في نص حوار التفاوض إلى اللغة غير المفهومة  
لكل من الشخصيتين في المشهد مما جاء في نص المهمات البهاوية في المشهد نفسه والمفهومة لنا ،  
حيث يوحي نص المهمات بعنبة المؤلف الدرامي نفسه على مستوى العمل الفني . وعنبة المؤلف  
العربي السياسي على مستوى عالمنا العربي حيث التفاوض والحرب دائرة وحيث التجمات في  
أسلوب المفاوضات التي يجب أن تبنى على المكاشفة والمصارحة ثم المهمة والبهاوية في أسلوب  
المفاوضات ثم السب والشتم في أسلوب المفاوضات :

” عزاز : نعم كل هذا صحيح .. نعم الصلح .. ونحن نؤي الصلح المشرف .. سوف  
نخلي شروطنا عليكم ..

طواف : من حقكم .. هذا من حقكم .. أنتم المنتصرون وتملون الشروط .. ونحن  
سعداء بشروطكم ..

عزاز : لا .. أعوذ بالله .. نحن لم نقصد أننا المنتصرون . بل أنتم المنتصرون  
ولكن

عليكم أن تفلتوا شروط الصلح ..

أولاً .. أن تتركوا أموالكم وعنادكم وأن تلعبوا إلى الشيطان يا حساس ..

يا سفلة .. يا قليلو الحياء .. يا فيران بلون قرون .. أما بناتكم ونساءكم وصبيانكم  
لسوف ييقن وهائن عندنا لأنكم غير حريين بهم .. هذا لكي لا نخرنوا معاهدة الصلح  
والأ .. هاه وبعد هذا أنتم المنتصرون .. نعم أنتم المنتصرون أما نحن .. نحن لا نقتم  
بالنصر ما دمتا فعل ما نردد .. ”<sup>١</sup>

وعنوضبة الصورة فبرز في التليس الدرامي حيث يعمي المفزى على الخلفي فيتساءل هل  
المصارعون هما عرب أم أن أحدهما يهودي !!

#### ● التخلص الدرامي التغريبي في الحدث :

والتخلص الدرامي عنصر فني يلجأ إليه الكاتب في محاولة لوقف الصراع أو توجيهه إلى وجهة  
أخرى متصلة به ، بهدف خلق نوع من التشويق ومن ثم الإشباع المتصود بغية الموقف وإشاعة

<sup>١</sup> المنهم ، نفسه ، ص ٦ - ٧



التوتر لدى المتلقي وذلك وفق فنون الكتابة الدرامية التقليدية . أما التخليص هنا في هذا الحدث فهدفه القمع الفجائي ، وهو شبه بأسلوب النطق والترح في المشهد التلفزيوني غير أنه هنا عنصر من عناصر التهرب الملحمي من ناحية إذ يتيح للمتلقي تأمل الموقف ومن ثم الحكم عليه بالسلب أو بالإيجاب فظاهرة الإزدواجية في الموقف السياسي ظاهرة اجتماعية والمرح الملحمي وفق نظرية التهرب الريشيتية يعقب الظواهر الاجتماعية ويعد عرضها وفق الصورة المختلة المؤدية إلى حياذ المتلقي . وهذا هو الهدف من هذا القمع الدرامي الفجائي للتخلص من الاحتدام الصراعى السابق قبل وصوله إلى الذروة: ويتركز التصوير المعاد بين اثنين أيضاً يشخصان حالة الصلح :

" مداح : ( للسائي وهما يتعاقبان ) إتنا آسفون لما سببته الحرب الأهلية لكم

من إزعاج .. كان بعضكم لا يتنام الليل من الخوف " \*

وهذا القمع الدرامي هو قطع ملحمي تفريري ولذلك نجد فيه مباشرة عطائية ، فالحطاب موجه لنا . وتبع فنية التصوير فيه من عنصر ( الحكى ) وليس ( الهاكاة ) فعنق ( المداح للسائي ) لا موز له على المستوى المنطقي ولا على المستوى الدرامي . ولكن الضرورة التفريرية هي التي أوجدته بل فرضته فالتعاقب كان يجب أن يتم بين المتفاوضين " غراز " و " طراف " وهما ألفما ممثلان لسياسيين مختلفتين ، وهما أن أداء كل منهما التفاوضي مفروض عليهما ، وهما ألفما وسيطان لسياسيين متناقضتين ، فإن كل منهما يعد على الآخر تصوير الموقف السياسي الذي كلف بأدائه لذلك فإن لقاءهما التفاوضي كان لقاء مصنوعاً لقاء قائماً على التصوير الباهت ، على الزيف وليس على الصدق . من هنا فقد جاء عنق " المداح " و " السائي " وكلاهما صاحب وظيفة خدمية ( وظيفة رقة ) مؤكداً لطبيعة الزيف على مستوى الحدث بطريقة الحكى وليس أسلوب الهاكاة حتى يتعمق المتلقي في الموقف التفاوضي ويكتشف زيفه " ويتدهش من هذا الموقف الزائف ليس على مستوى الحدث الدرامي في المسرحية ولكن على مستوى الموقف السياسي العربي المعيش .

ومع ذلك فإن الحرفية الدرامية في الكتابة وحدها هي التي تعطيك الألوان المختلفة أو الأبعاد المختلفة للصورة الدرامية ، من هنا يتحول التوجه بالحطاب من الجمهور إلى الشخصيات الرئيسية فيالحدث نفسه ، ليصبح الخطاب توجيهاً تحذيرياً لأطراف التفاوض ، ويتحول صاحب الدور الخدمي التمهيدي للمفاوضات صاحب أمر وهي مما يجعل المتلقي في دهشة أمام تحديد هوية ذلك المهدد أو صاحب الدور الخدمي فالسائي والمداح لهما في الحدث وظيفة أخرى هي الأصل في

\* هــ، ص ص ٦ - ٧ .

دورها فهما الأمران الناعيان لأطراف التفاوضات . وهم نداعيان إلى التفاوض - كما يبدو من خطاب الساقى - والساقى هنا ليس ساقياً بالمعنى المعلوم لوظيفة الساقى وهي وظيفة خدمية ، ولكنه الساقى بمعنى من يجد الآخرين بسبل الحياة بلالاً وبالدعم الاقتصادي والمعنويات ، وما المذاح شديد - سوى ذلك الذي يفتنى مردداً أو مشدداً للقصيدة أو لسيرة لا يعمل من تكرارها . أو أن أحدهما المذاح المانع في مجال الاقتصاد والآخر هو مخنن الشعارات والأقوال والتصورات السياسية والاقتصادية وحيث نصل إلى هذا الفهم فإن ، الساقى يمكن أن يكون رمزاً للرأسمالية العالمية ممثلة في ( أمريكا ) والمذاح يمكن أن يكون رمزاً للكتلة الشيوعية ممثلة في ( روسيا ) وقد كان راعي مفاوضات المصالحة بين العرب وبين إسرائيل منذ مؤتمر مدريد ١٩٩١م وإلى الآن ومعلوم أن قوة الكتلة الرأسمالية في اقتصادها وقوة الشيوعية في شعاراتها وأقوالها :

" الساقى ونحن نعتبر أيضاً وكما نود أن نقر: جميعاً لكن ما دعمت أحياء فلا بأس  
لا بأس تقبلوا الشروط وارحلوا قبل أن تموتوا بالرماس الطائش " <sup>١</sup>

## **صورة العربي وصورة الأجنبي بين محركي الصراع والتصارعين في المستوى التاريخي والدراسي**

لاشك أن الواقع التاريخي المعيش في منطقة شبه الجزيرة العربية والخليج العربي فيما بعد حرب الخليج قد عكس نفسه بقوة على هذا العمل المسرحي : ( الحرب السفلى ) فالعرب والتفاوض المصطنع هي ظاهرة السياسات العربية في المنطقة على المستوى التاريخي المعاصر منذ حرب الخليج واشترك للصراع العربي في منطقة الخليج وفي المناطق العربية عبر الوطن العربي كله هو الاستعمار الجديد ( الاستعمار الاقتصادي ) برئاسة أمريكا والاستعمار الفكري الجديد الذي غزا بعض الأنظمة في الستينيات وغزا بكماله الشيوعي في عقول عدد من مفكرينا وشبابنا المثقف وهذا ما تمكسه هذه المسرحية بأسلوب الفن الدرامي :

" طرأف : ( بغضب معبراً ببلهجه ) ماذا .. غرت ( بالفعال ) إنكم قيتونا ( يدور  
بالمكان وهو يشد شعره ) .. كيف يقول غرت .. إننا لا نموت .. وأنتم أيضاً

<sup>١</sup> نفسه ، ص ٧ .

لا تموتون .. إن الذين يموتون هم الرعاع والسوقة .. تلك هي روعة الحروب الأبدية .  
لا يموت من يشغلها .. الذي يموت هو من يعمل على إطفائها من السوقة والباطل<sup>١</sup>  
" محراز : نعم .. إننا نتسلّى بالحرب .. اللهم دعونا نقتل بمصالح الوطن ولننس  
الحرب الأهلية . "

وإذا كانت الحرب تسلية عند العرب - فيما يرى المؤلف - فإنما عند مشعل الحروب  
من الدول الكبرى ليست كذلك بل هي حرب من أجل السوق ، ليست هي حرب من أجل نصرة  
دين على دين آخر لأن الدين الإسلامي بالنسبة للدول الكبرى وأعوانها يوحد العرب والمسلمين  
والمجموع عليه من أجل منعه عن أداء دوره الموحد لكلمة العرب ولكلمة المسلمين ومن ثم قولهم  
بوحدة قرار أمام الدول الكبرى وهي دول ههنا الأول والآخر هو السوق ، الواردات من الخام  
النفطي وحركة التصدير إلى السوق العربي وخاصة الخليجي ، والإسلام إذ يوحد كلمة المسلمين  
يوحد قراراتهم ومصيرهم وفي ذلك تحد واضح لتلك القوى الاستعمارية في العرب المهيمن وفي  
الشرق التحفيز . لذلك فلا يخفى للمتحاربين إيقاف الحرب لأنهم لم يشغلوها وإنما يوقف الحرب من  
أشغالها وهو اشترك لأبعاد الصراع في المنطقة على المستوى التاريخي المعاصر ، تماماً كما كان  
الروم<sup>٢</sup> و "الفرس" قديماً يحركون الصراع بين إمارة السياسة العربية في الشمال الغربي من الوطن  
العربي وإمارة الحيرة في الشمال الشرقي من الوطن العربي ، حتى لا تقوى شوكة العرب ويوحد  
كلمة قبائلهم فما أحببه اليوم بالباحرة :

" مداح : لا .. وألف لا .. بل عليه أن يعتذر .. وإلا فإننا مستعدون نبلغ أرباعنا بمواصلة  
الحرب .. قل إننا لا نغوت بالحرب الأهلية .

محراز : ( لطوّاف ) اعتذر للسائي . قل له . إن الذين يموتون هم الرعاع . "

#### نتيجة الصراع :

ينتهي الصراع في العمل الدرامي كما في الحياة على انفراج أو كشف فهو يبدأ بأزمة  
تصاعد لتصبح في ذروتها تنتهي بالكشف أو بالنتيجة التي تخضع عنها الصراع ، تلك التي  
يكشف فيها طريي الصراع في الملهة وفي الدراما الاجتماعية وكذلك ملقي الحقيقة . حقيقة  
الموقف أو الموقف الحقيقي والأصيل في القضية موضوع الصراع ومن ثم يأتي التصوير أو المعرفة :

<sup>١</sup> العجم ، نفسه ، ص ٧ .

<sup>٢</sup> نفسه ، ص ٨ .

\* ( ينقسم الجدار السائر في خلفية الكتب من وسطه عمق المسرح مشرقاً  
مغنياً لا يجلب الرؤية والأشجار . ليس هناك شيء يعجب النظر غير جدار  
اليمن حيث مقابر غنيان ولوحة كبيرة تشير لذلك ووتل من الموتى يحملون ثم  
يحملون . ثم كرسي مترادف في المقدمة )

السائي : ( مواصلاً دون أن يعير أي انبساط لانفتاح الخلفية ) .. عنبر .. اللهم وكما ترون فإن  
رعاعنا ووعاءكم لم ينتصر أحد منهم على أحد ولم ينتصروا على الآخرين ..  
ولأسبابنا تنتهي الحرب على أن ترحلوا معززين مكرمين ..  
( وبجمالة غير مقصودة ومبالغ فيها ) أو تفضلوا على واحكم ..

مخراز : ( لا زال في نشوة مجاملاته مما يخرج السائي ) نعم تفضلوا حيّاكم الله إننا أصداؤه ليس  
كذلك ..

السائي : ( مقاطعاً ) يقصد أنتم مصبون ؟

• الرمز ودلالته في المشهد :

الرمز في المسرح مجسد ، وهو على غير صفة وجوده في الشعر أو في الرواية يأتي عبر الإيماءات .  
وربما ما يلتفتنا إلى الأسماء هي دلالاتها الرمزية ( طواف ) فهذا يذكرنا باللاجئين الفلسطينيين فهو  
ضرائب عبر المقارنات والبلدان بل العصور . و ( مخراز ) وهو الأداة الفاعلة دائماً وفق توجيه وإرادة  
من يحسك بها أو يحركها . و ( السائي ) وهي صفة المنح والمنع في آن والسقيا فعل ثماء وحياة وهي  
أيضاً فعل نشوة وانتشاء وغياب عن الوعي . و ( المدّاح ) صفة كلام موقع مردد للسير والتواريخ  
صفة رمز يجسده ( الكرسي المترادف ) في المقدمة ، ذلك الذي تركز عليه الإضاءة الدرامية بعد  
مشهد تشييع أوتال الموتى من الطرفين . فهو يدل على أن البقاء لكرسي الحكم . فهؤلاء الشهداء  
أو الموتى قد قتلوا ليبقى الحاكم على كرسيه .

وإذا كان نص ( الحرب السقلى ) يعكس القيم السياسية في المجتمعات العربية فإنه يستظهر القيم  
الأسلوبية الدرامية أيضاً بما تحمله من تكرار تناقض ومفارقة في الصور والأفعال  
وردد الأفعال ، ورموز كليها تشكل أسس القيمة الجمالية .

## جماليات التكوين في العرض المسرحي

### تطبيقات ( ٥ )

#### التكوين :

هو جماع جزئيات الصورة الحركية الجسمية لشخصيتين لأكثر في حالة من الثبات لفترة زمنية في موقف درامي مسرحي ، في صورة واحدة تعطينا وحدة تصور ووحدة أثر . ويتميز التكوين المسرحي في الملهة بالسرعة والبساطة والتنوع في الحركة والمبالغة فيها ، كما يميل إلى الشكلية وإلى الآلية أو النمطية في الغالب<sup>١</sup>

وقد يكون تكويننا تشكلياً في المنظر المسرحي أو في الإضاءة المسرحية إذاً فالتكوين هو احتمال صورة ما على عدد من العناصر المتلازمة أو المتنافرة في وحدة بحيث يعطينا قيمة أو أثراً ما قد يكون موضوعياً أو ذاتياً غير أن القيمة الجمالية تتخلله . والتكوين متعدد الأنواع عند التشكيلين وهو كذلك في فنون العرض المسرحي على أساس أن الصورة المسرحية هي عمود العرض المسرحي التفكري .

#### أنواع التكوين :

هناك التكوين المقترح والتكوين المعلق والتكوين الإشعاعي والتكوين الرمزي . وتلك تقسيمات أساتذة النقد الفني في قياس الصورة التشكيلية .

أولاً : التكوين المقترح : حيث يبدو الشكل في التكوين خارج الصورة وهو ما يصنمه الاختلاف الكبير بين التكوين والأرضية من حيث لون الأشكال وقيمتها ونوعياتها . ومثالها في المسرح وقوف عدد كبير من الممثلين ( الجماهير ) في مدخل باب أو " كالوس " ليصبح نصفهم بداخل المنظر ولهم امتداد خارج المنظر ليوحى بأعداد كبيرة في الخارج . لتأكيد أثر درامي مطلوب ( مظاهرة ) مثلاً وعين المشاهد تذهب نحو من يقف بالباب إلى خارج جهومثاله مشهد فضح (ياجو) في مسرحية ( عطل ) ديلمونه لمرؤها مع عطل من وراء والنها .

ثانياً : التكوين المعلق : تكوين داخل الإطار ، يحتوي على الحركة الناشئة عن الشكل . ومثالها في الصورة المسرحية ما يمحصر في إطار بؤرة ضوئية أو عدد من البؤر الضوئية التي تتباعد ويكون بينها

<sup>١</sup> د. أبو الحسن سلام ، الإبداع المسرحي بين النص والعرض ، مجلة ، ط . القدس ١٩٩٥ م ، ص ١٧٢ .

مساحات من الإظلام أو أن يكون تكويناً محصوراً بين قطع ديكور أو حول حجرة مثل تكوين جلوسى الفقراء في مسرحية ( عاصمة الحلاج ) تحت قلمي الحلاج المصلوب إلى شجرة في ميدان اسكرخ بغداد يباكون عليه بعد أن سلموه للشرطة وشهدوا ضده في المحكمة نظير دينار ذهبي لكل منهم فالتكوين مركزه الحلاج المصلوب وهم حوله ملغنين والعين لا تخرج عن إطار ذلك التكوين .

ثالثاً : التكوين الهرمي : ويدخر هذا النوع للموضوع الرئيسي في الصورة . وبالنسبة لضملي مثلث الهرم فهما مجرد خطين يرشدان العين إلى قمته . وقد يجعل الفنان لون قمة الهرم مغايراً لباقي ألوان التكوين الهرمي ومثاله : منظر وقوف يوليوس قيصر بأعلى دوج مجلس الشيوخ يوم قتله وقتلته في صفين يشكلان ضلعي مثلث في اتجاه قيصر الذي يشكل قمة المثلث الهرمي .

والتكوين الهرمي المقلوب لا يكون مستحباً لأنه يوحي بعدم التوازن ومثاله أن يكون قيصر في وسط دوج مجلس الشيوخ والقتلة المتآمرون بروتس وكاسكا وكامبوس وبقينهم في أعلى الدرج وهم يهبطون نحو قيصر في خطين يشكلان ضلعي المثلث الهرمي وذلك أنسب درامياً إذ يوحي بانتصارهم وعلوهم على قيصر الذي كان في طريقه نحو الديكتاتورية .

رابعاً : التكوين الإشعاعي : وهو تكوين يجتري على خطوط رئيسية مائلة تتلاقى كلها أو أغلبها في نقطة تجمع واحدة ، فيبدو النقطة وكأنها مركز تشع منه الخطوط الرئيسية وتزداد حيويته كلما تعرضت الخطوط .

ومثاله : مشهد إسماك قادة اليونان بالإسكندر ليحولوا دون قتل كليطوس أخيه في الرضاعة في نوبة غضبه عليه فأذرعهم وهي تمتد لتحميه عن كليطوس تشبه خطوطاً رئيسية مائلة تتلاقى كلها أو أغلبها في نقطة تجمع واحدة هي الإسكندر فيبدو مركز إشعاع .

إن التكوين في المسرح تنطبق عليه أيضاً هذه التسميات . ولتأصيل ذلك الرأي نحيل إلى بعض الصور من عرض مسرحية ( الإسكندر الأكبر )<sup>١</sup> ومن عرض ( حلم ليلة صيد )<sup>٢</sup> ومن عرض ( كاليجولا )<sup>٣</sup> ومن عرض ( كله في الجنيه )<sup>٤</sup> ومن عرض ( شرقاً إلى ميناء )<sup>٥</sup> ومن عرض ( الملك معروف )<sup>٦</sup> ومن عرض ( سالومي )<sup>٧</sup> ومن عرض ( علي جناح التيريزي وتأبعه قله )<sup>٨</sup> .

<sup>١</sup> النص للذكور مصطفي محمود والإخراج للمخرج حسين جمة ، ومكان العرض لمسرح الروماني بالإسكندرية ١٩٧٠م ، إنتاج فرقة المسرح القومي السكندري بوزارة الثقافة .

<sup>٢</sup> التأليف والإخراج للباحث نفسه ، ومكان العرض قلعة قايتباي بالإسكندرية ١٩٨٢ م ، محافظة الإسكندرية .

<sup>٣</sup> النص لأثير كامي والإخراج للباحث نفسه ومكان العرض مسرح قصر ثقافة الأنفوشي ١٩٩٧م . إنتاج هيئة لصور الطفلة .

<sup>٤</sup> النص لإدوارد آلي والإعداد لعبد الهادي محمد علي والإخراج للباحث نفسه من إنتاج جمعية القروا - فرقة سيد درويش الاستعراضية بالإسكندرية ومكان العرض مسرح إسمايل يس ، ١٩٧٣م .

<sup>٥</sup> النص للكاتب السكندري أنور جعفر والإخراج للباحث نفسه والإنتاج فرقة سيد درويش الاستعراضية القناتية ، جمعية القروا بالإسكندرية ١٩٧٣م ، على مسرح إسمايل يس .

<sup>٦</sup> النص لشوقي عبد الحكيم ، الإخراج للباحث نفسه ، والإنتاج منظمة الشباب الاشتراكي ١٩٦٦ على مسرح كلية فيكتوريا بالإسكندرية .

<sup>٧</sup> النص لأوسكار ويلد ، الإعداد والإخراج للباحث نفسه ، الإنتاج فرقة الإسكندرية الاستعراضية القناتية بجمعية القروا بالإسكندرية ١٩٧٣م على مسرح إسمايل يس .

<sup>٨</sup> النص لأفريد فريج والإخراج للباحث نفسه ، والإنتاج لكلية الفتنمة بجمعية الإسكندرية ١٩٩٠م والفرش على مسرح قصر ثقافة الأنفوشي . مسرح سيد درويش و مسرح وزارة الشباب بالقاهرة .





**الباب الثاني**  
**جدل جماليات المسرح بين لغة الجسد ولغة الفن**  
**التشكيلي**

**الفصل الأول**  
**جماليات لغة الجسد في المسرح بين الروعة والتشويه**

## لغة الجسد في المسرح بين الروعة والتشويه

في الأزمان التي يهمل فيها نمر من الناس حركة الزمان ولا يتشعرون إلا بتدبير المكان -  
مراضع محددة من المكان - يشغل الحديث كثيراً بين طليعة طائفة هنا وأخرى هناك عن المنع  
والتحريم بوصفهما الأصل مع أن الأصل هو الإباحة .

واللائق للنظر أن الحديث عن المنع والتحريم يبدأ من العموميات القطعية ولا يتنى بالجزئيات  
الدللة على صحة الافتراض العمومي القطعي المتصالح بالتحريم غير الأثير من خلال مكبرات  
الصوت ولوبا حاداً وفجائياً نحو التآليم والتجريم .

والتآليم والتجريم لا يلحق الضرر بالمجتمع عمل مشروع ، غير أن محددات ما يضر وما لا يضر وما  
ينفع وما لا ينفع المجتمع هي عمل مختص وله أهله فما يخص الدين فهو شغل رجال الدين من أهل  
العلم المحققين في الدين وما يخص السياسة فهو شغل الساسة والمخيلين السياسيين وما يخص الأدب  
والفن فهو شغل النقاد وعلماء اللغة والأدب والفن والفلسفة . واختلط في الاختصاص عمل من  
أعمال الفوضى الفكرية المصاحبة لأزمة الانحدار حيث تختلط الأشغال فتجد رجال الدين يحاكمون  
الأدب بمقاييس آرائهم الدينية وفق ما فهموه أو ما يريدون للناس فهمه انطلاقاً من مبدأ التحريم  
والتآليم فالتجريم ولا يهم إن كان من الواجب على من يحكم على عمل ما أن يحكم فهم شروطه  
أولاً ويملك الأدوات التي تؤهله للحكم ثانياً ولا يفصل عند اشتغاله بإصدار الأحكام بين الشكل  
والمضمون ، ولا يجترئ صورة أو موقفاً أو لفظاً من السياق العام للعمل الإبداعي في ظل إهمال  
هؤلاء المتصالحين بشعارات المنع خوفاً على المجتمع من إفساد الكتاب والأدياء له ، إذا صور  
واحد منهم في رواية له أو مسرحية مشهداً إباحياً أو جعل شخصية روائية أو مسرحية تتلفظ  
بالفاظ ثقافة يبتها السوق أو البذعة ، وهم يتكلمون نارة باسم الدين وأخرى باسم المجتمع .

وفي الحالة الأولى تجرم من يحكم الدين الحديث عن الجنس أو تصويره أدبياً أو فنياً . والتحريم  
قد يقوم عندهم على أساس من الشرع - عند المسلمين أو عند غيرهم - أما الشرع فقد  
تحدث عن الجنس ووضع للتأكيح ضوابط تحدد المشروع منه ، وغير المشروع (اعزوم) .

والأدب رواية كان لم شعراً لم مسرحاً أم فناً سينمائياً لا يتوقف عند تصوير الجنس سواء  
توخى في ذلك حديث الشرع أم خالفه . لأنه إذا كان التحريم يمنح للشيء اعزوم نوعاً من التقديس  
؛ فإن الحديث عن الجنس بوصفه محرماً يضع الجنس موضع التقديس أيضاً فالتحريم منع عن  
المساس بما هو مقدس . وللمساس بشيء معناه التعريض به لخط من شأنه ، فهل كل حديث عن

الجنس هو حظ من شأنه؟! وما كان الحديث عن الجنس لهما له وإحاطة به . وربما كان الحديث عن الجنس إعلاء من شأنه وربما كان الحديث عن الجنس كشفاً لصور ممارسته ممارسة بذيئة أو متدنية تحط من شأنه ومن شأن أصحابه ، ربما كان الحديث عن الجنس تعليماً أو تربية أو نوعاً من تعديل السلوك ( تعليماً ) وربما كان وقاية وحذراً من وقوع من ليست لهم خبرة ولا دراية بالزلل !!

ولئن إذا رجعنا إلى أسباب الخلق كما نص عليها القرآن مجدها في ( سورة النازيات ) في قوله : " وما خلقت الجن والإنس إلا ليعبدون " إن الخلق في البداية كان تشكيلاً من (صلصال مهين ) حسب قصة خلق آدم ، غير أن نسله ؛ خلق عن طريق الممارسة الجنسية لذلك أقول : (في البدء كان الجنس !! ) بوصفه وسيلة للمخلوق بعد آدم .. ولما كان الخلق وسيلة للعبادة على اعتبار أن العبادة غاية إلهية للمخلوق ، ولأن الجنس وسيلة إلهية للنسخ التالية على خلق آدم ، ولأن الهدف لا يتحقق بدون الوسيلة ؛ فإن الحديث عن الغاية من الخلق وهي العبادة ؛ يجزأ بالضرورة إلى الحديث عن وسيلة الخلق ( الجنس ) لأن حظر الحديث عن صورة الخلق ( وسيلة ) يعد فصلاً للوسيلة عن الغاية التي انتدبت لها ، مما يصيب المخلوق بجهل استخدام الوسيلة ( الجنس ) ؛ ومن ثم الجهل بالغاية نفسها واستبدالها بغايات أخرى أدركت ومائلها . وبذلك تخرج الغاية الأصلية عن إطارها وهو (العبادة) ، إعمالاً لقول الخالق ( وما خلقت الجن والإنس إلا ليعبدون ) . فإذا كانت الغاية مقدسة فإن الوصول إلى المقدس يتحقق بوسيلة مقدسة أيضاً . ولما كان الحديث عن الله هو حديث عن المقدس خالق الغاية والوسيلة ، متاحاً للمخلوق ؛ كان الحديث عن الغاية نفسها ( العبادة ) متاحاً للمخلوق ؛ فكيف لا يتاح للمخلوق أن يتحدث عن الوسيلة ( الجنس ) كيف لا يشبع وسيلة الخلق درساً نظرياً وتطبيقياً من خلال تصويرها بأساليب أدبية وفنية ؟ حتى تحكم المخلوقات البشرية توجه الوسيلة الوجهة التي تحقق الغاية من خلقها ؟!

إن هذا التمهيد ليس نوعاً من التحيز لفكرة الإباحة والبلادة أو الترويج لأدب الجنس ، ولكنه مجرد تمهيد نظري تأملي في مسألة لها صفة القدسية التي نوليها لمن جعلها وسيلة لفعل العبادة . ذلك أن تقدسنا لذاته ولغاياته جعل الجنس أدقاً يلزمن بتقديس أداته . ومعنى ذلك أن هذا البحث هو نظرة تأملية ترتقي درجة التحليل ؛ كشفاً عن قداسة وسيلة الخالق في خلق من يحقق غاية خلقه خلقه : ( العبادة ) وذلك في صورها الفنية والأدبية المتباينة . ومع التحليل المنهجي لا يكون سوى الحياض العلمي للوحداني الذي يكشف عن المكونات في كيفية وجود الصورة أو

الظاهرة وسببية وجردها على النحو الذي وجدت عليه وما يراد منها تحقيقه على المستوى المعنوي أو الفكري . وهو تحليل لا ينفصل فيه الشكل عن المحتوى ولا يتجزأ منه جزء أو فقرة أو صورة أو لفظة من سياق الحدث ككل .

ولأن المسرح هو اختصاص فني فاعل في معرفتنا ، بالقدر الذي نحن فيه فاعلون ؛ لذلك ستكون وقتنا البحتة هنا عند مشاهد الإباحة في المسرح دون حرج من الحديث عن رغبات البدن تلك التي لم ينجل القدماء من الحديث عنها سواء عند العرب أو عند الإغريق والرومان الذين (تنبهوا) إلى قديمة الرباط للمقدس الذي يربط بين جسدي الرجل والمرأة وإلى عدم الحجل من رغبات البدن ، فلما جاءت المسيحية في القرون الوسطى زوعت في نفوس المؤمنين إما الإحساس الدليلين بأن الجنس عقيمة تستحق التكفير عنها <sup>١</sup>

إن الأدب والفن صورة . والصورة لا تنشأ بغير العاطفة والفكر والخيال . وإن كانت العاطفة والخيال أسبق من الفكر لذلك فإن القول بإعلاء قيمة العقل على حساب العاطفة والفراتز هو إبطال للصورة ، أي فني للأدب والفن .

والصورة في المسرح سواء قامت على الإيهام وأرسلت على جناحي الاندماج (المعاذل بين المرسل والمستقبل) أو قامت على الدهشة وأرسلت عبر وسائل الإدراك والوعي ؛ فهي بالإيهام والاندماج معاً للمعاذل في الإرسال والاستقبال تستهدف تطهير النفس البشرية . وهل يسمى الدين إلى غير ذلك ؟ أليس هدفه السمو بالنفس البشرية مرتكراً على عصري الإيمان والخشوع ؟ وما هو الإيمان؟ أليس هو تصديق كل معطيات الرسالة الدينية ؟ وما هو الإيهام ؟ أليس هو تصديق كل معطيات الرسالة المسرحية ؟ وما الخشوع ؟ أليس هو انقطاع العابد عن كل ما حوله وكل ما يشغله عند اتصاله بمن يعبد ؟ وما الاندماج ؟ أليس هو انقطاع الممثل والمبدع عن كل ما حوله وكل ما يشغله عند اتصاله بالدور الذي يبدعه ؟

وما هي الدهشة ؟! أليست هي النظر التحليل الفاحص لا يعرض للإنسان وما يحيط به من ظواهر وأفكار وقيم وعادات لإنزال كل شيء في مرحله ؟ ! ألا يدعونا الدين إلى النظر والتأمل والتفكير في مظاهر الخلق وتقدير عظمة صنع الله؟! وما هو الإدراك ؟ أليس مقياساً للتقدير والحكم على الصور والظواهر والأفكار والسلوك والمعادن والقيم ؟ ألا يحتل كتاب الله بصور الخلق على

<sup>١</sup> ربيع : د. وميسر عوض ، الأدب والجنس ، القاهرة ، دار أخبار اليوم ، ١٩٩٣م .

الفهم والإدراك وتقدير ما يتفع وما لا يتفع ليحك في الأرض كل نافع وغيره وبذهب الزبد جفاء؟!

فإذا كان الجنس شريفة الإعمار في الأرض ، الفن وظفت توظيفاً يفسد في الأرض الخلا تقاسم لتقيم وتستقيم لا تنفي وتستعد من النشاط البشري الفريزي ؟ ! وهل يمكن نفي الفريزة كما يتاح لنا نفي المكسب من السلوك في الأفعال وفي الأقوال ؟ !

إن الأدب والفن حينما يعرض لظهور حياتي أو لظاهرة ما فيصورها موحداً ودالماً لاندماج مؤديها ومثليها فهو يعالج إما اعوجاجاً في المظهر أو في المضمون ليعيد مثليها الذي غائل حالته حالة تلك الصورة المعروضة تقيم نفسه وتعدل سلوكه ويعيد الشغالية إلى صورته التي فطر عليها. ولأن الحياة مليئة بصور الشذوذ الجنسي وهلوسات الجنس وموت الدعاوة الجسدية والفكرية ، فليس من وسيلة ناجحة للعرض التقيمي والتقويي لتلك الصور الفضل من الآداب والفنون ، لأنها تعرض لها من منظور المشوه والرائع فيها - لأن ما من تشويه إلا ويتضمن زاوية للرؤية وما من رائع إلا وفيه زاوية مشوهة - وبذلك ينطلقا من تماثل حالتهما مع حالة الصور المعروضة ، غير واضحين لتأثيرها الإصلاحي أو العلاجي - إن شئت - فمحتمل غالبيتهم من سلوكهم . وينطلقا من يرى منها ؛ مستمتعاً وعصناً من الوقوع في مثل تلك الصور المتحرفة إن عرضت له في مستقبل أيامه .

إن الأدب والفن معنيان كلاًهما بتصوير تشوهات صورة الإنسان وانحرافات صورة المجتمع حتى يحسن المرء ما يقيم عليه كرامته وإحسانه للحياة المذتركة وبذلك يتطهر أو يسمو أو يتغير فكان هدف الأدب والفن هو نفسه هدف الدين . ولأن ، لأدب الحقيقي والفن الحقيقي يؤديان المهدف نفسه الذي تؤديه الأديان وهو تطهير النفس البشرية ارتكازاً على الإيمان ( في الدين ) والخشوع في أداء فروجه وعلى الإيهام ( في الفن ) والاندماج في أداء الأدوار المخطوة به ؛ فإن تصديق معطيات الرسالة لتحقيق التطهير لا يتأتى بغير الصديق في العرض وصدق العرض في الفن يؤدي إلى مصة الوصول إلى التصديق وهو المدخل الوحيد للتأثير ، أي لتثبيت صورة أو فكرة أو قيمة ما أو ترعها واستبدالها أو تعديلها . وهنا فحسب يتحقق التطهير أو التغيير حسب معطيات التصوير الفني في عرض تأسس على الصديق - ليس بالمعنى الأخلاقي ولكن بالمعنى الفني - أو تأسس على اللا اكتمال الفني..

وأخلص مما تقدم إلى أن الأدب الحقيقي والفن غير الزائف أبعد ما يكون عن الملل مجرد الملل إلى إفساد الناس ، وإلى صدم مشاعرهم وإثارة استنزازهم ، بمعنى أن يكون الإفساد والإثارة هدفين في ذاتهما . أما إذا كانت الصورة الأدبية أو الفنية في أي لون من ألوان الأدب أو الفن تعرض ما تعرض من أشكال انحراف السلوك البشري على المستوى الفردي أو الثاني أو الجماعي - سواء كان ذاتياً أو اجتماعياً - هدف إثارة استنزاز لطلقي وتفغره من تلك الصور أو الأشكال المنحرفة والمبتذلة في السلوك البشري، فذلك رسالة تربية لاحك . وهنا لا يجوز أن يفصل أحد عند النظر إليها بين الصورة ومحرها وتأثيرها وهدف عرضها ولا يجوز أيضاً فصلها عن السياق الذي تعد جزءاً من نسيجه الأدبي والفني . وذلك يعرفه الناقد المتخصص وأستاذ علوم المسرح أدبياً أو عرضاً .

ولأن كل نشاط إنساني له متخصصوه العارفون بشروطه وفنونه وتقنياته وأغراضه ؛ لذلك فبان ترك كل نشاط نوعي مخصوص لأهل حرفته والمختصين فيه لضميمة ؛ فيه وأد لسبل التحريض على الخط من قيمة ذلك النشاط أو إثارة العامة ضد أصحابه ومحاولة فيه إلى العلم وإقامة محاكم تفتيش جديدة وإثارة البغضاء بين طبقات الشعب وتحقير الأدب والأدباء والفن وأهله وبمسدر القول إن الحكم على قيمة الأدب أو الفن في مثل تلك الحالات التي يقف فيها الأديب أو الفنان روائياً كان أو مسرحياً ، شاعراً أم ناثراً ؛ لا يجب أن يستند إلى التأويل أو المقارنات مع نظريات أو معتقدات أو أفكار مسبقة أو من خارج بنية العمل الإبداعي الفنية والفكرية ؛ إذ يجب أن يقتصر الحكم على المتخصصين من النقاد وعلماء الأدب والفن ويقتصر على البنية الفنية والفكرية للعمل الإبداعي والآ تجزئ منه صورة أو موقفاً بعيداً عن مبادئ الكلي ، وإنما التقييم يكون شاملاً للعمل ككل .

ولأن المسرح فن الحضور الأدائي للرسالة أو الخطاب المسرحي وتلقيه ؛ ولأنه يعكس في كثير من صورته مظاهر اجتماعية تسود في فترة معينة ؛ فمع حوادث الغضب التي تغلغل كل صباح ومساء صفحات الجرائد اليومية وتكثف بصورها صفحات الجلات الأسبوعية ، ألا يكون على المسرح معالجتها ؟ وكيف تغلق السينما أمام تلك الصور عدست أنها التسجيلية أو التعبيرية ؟ إن على المسرح وعلى السينما وعلى الأدب العرض الصادق تلك الظاهرة وصورها وتداعياتها . إن الخطب والمناقشات والمقالات الصحفية ليست وسائل شديدة التأثير في العرض مثل هذه الظواهر المنحرفة ولكن تجسيد الصورة حقيقتها انبية ودواعها وملابسها وتفصيلاتها عن

طريق فنون المسرح والسينما أكثر فعالية وتأثيراً في عرض الظاهرة والتأثير الفعّال في اتجاه كشفها ومحاشرها والتحصن من تفشيها .

ومن المقيّد هنا أن نقول إنه ليس في الجنس ما يدعو إلى الحجل والعار ، طالما أنه يعرض الجنس وسيلة لإقامة علاقة حب وحنان متبادل بين طرفين دائمي العلاقة أو هما في ميلهما إلى ذلك ، في مواجهة علاقات الجنس من أجل الجنس والإثارة والتهتك لذاتيهما . وليس تصوير امرأة زانية في نص مسرحي يقود إلى أن الكاتب زان أو يحذ الزنا أو يتدافع عنه فرواية ( بداية ونهاية ) وقد أنتجت في السينما وفي المسرح تصورات حالة بهاء وزنا وكذلك ( بيت من لحم ) ولم يكن ذلك بهمة الإنارة ، وإنما كان عرضاً فيّاً صادفاً لصور المحرف في العلاقة بين الرجل والمرأة في إطار ظروف ضغط اجتماعي واقتصادي أو نفسي معين أدى إلى وقوع ذلك الانحراف ، فجاءت الصورة تشخيصاً لسوء الممارسات الجنسية التي لا تستند إلى الحب والحنان ولا ينشد عمارتها من تلك العلاقة الجسدية الجنسية بداية تنتهي بعلاقة روحية دائمة ، لذلك كانت مثل هذه الصور في سياق كلا المعلمين ( الرواية ) و ( القصة ) اللتين أعدتا للمسرح ؛ تشخيصاً علاجياً لصور المحرفات في السلوك الجنسي بين الرجل والمرأة تشخيصاً علاجياً للسياق الاجتماعي نفسه الذي ضغط اقتصادياً أو نفسياً على أطراف عملية الانحراف بالممارسة الجنسية عن كونها وسيلة مادية لإعمار الأرض ووسيلة روحية ( للعبادة ) والاستمرار في هذا الدور المزدوج الذي خلق الله الخلق من أجله .

وهناك حالات وصور متعددة وكثيرة لتشخيص مظاهر الممارسات الجنسية المختلة فيما كتب المسرحيون على المسرح العالمي وعلى المسرح المحلي بهدف التنبيه إلى مخاطر الإفراط في استخدام العقل أو الاستغراق في العمل على حساب المواقف الغريزية والثقافية .. ومن هذه النصوص المسرحية على سبيل المثال لا الحصر : ( مسرح تنسي ويليامز الذي عني كله باستثناء مسرحية واحدة هي ( حالة توافقي ) عني بفكرة الشنود الجنسي - مسرحية ( دون جوان ) لولير - مسرحية ( كازانوفا ) لاهولنير - مسرحية ( القفص ) لفرانز - مسرحية ( مس جوليا ) لسترونديج - مسرحية ( خيانة ) ومسرحية ( العشيق ) هارولد بتر - مسرحية ( سالومي ) ومسرحية ( مروحة الليدي ونديم ) و ( فاجعة فلورنسية ) لأوسكار وايلد ومسرحية ( سالومي ) ومسرحية ( رقصة سالومي الأخيرة ) غمد صلماوي ومسرحيات صلاح عبد الصبور ( ليلى وانجنون ) ( الأموة تنتظر ) ( بعد أن يموت الملك ) ، مسرحية ( قفزة في الحلاء أو المراهق ) لدونا ماكديونا ومسرحية ( الرغبة ممسوحة من الذيل ) ليكاسو - مسرحية النبي المقتع ( لعبد الكبير

الخطيبي ومسرحية ( اغتصاب ) لسعد الله ونوس . ومسرحية ( ياسين وبلمة ) لتنجيب سرور  
ومسرحية ( أدهم الشرقاوي ) لنيل فاضل ومسرحية ( جواز على ورقة طلاق ) لألفريد فرج .  
إن وقوف الناظر النقدي التحليلي عند مسرح صلاح عبد الصبور ، يكشف لنا عن  
( صور المنزل الجنسي السلي ) و ( صور التحرش الجنسي للأحياء مع الأموات ) في مسرحية ( بعد  
أن يموت الملك ) ويكشف لنا عن ( جماليات التعبير عن البهانة في الحوار الجنسي ) و ( جماليات  
التعبير عن الشبق الجنسي في مسرحية ( ليلي والجنون ) كما يكشف لنا عن ( جماليات حكايا  
المضاجعات ) في مسرحية الأميرة تنتظر ) ويكشف لنا التحليل النقدي كذلك عن ( جماليات  
الصور الإباحية ) و ( جماليات الاعتراف بالممارسات الجنسية ) في الرقصة الأخيرة لسالومي للكاتب  
محمد سماعيل . كذلك يكشف التحليل النقدي عن روعة الكشف عن الصورة الشائعة للمادة  
عند البهائية في ( مسرحية عبد الكبير الخطيبي النبي المقتنع ) حيث ( المقتنع ) يؤم النسوة من جواربه  
وهن شبه عاريات وهو خلفهن ألس ذلك كشفاً لزيف طقس عبادة على طريقة البهائية! خاصة  
وأما ظهرت في مصر في الآونة الأخيرة!!

ويكشف التحليل النقدي عن بشاعة اغتصاب العسكرية الصهيونية لنسوة فداتي  
فلسطين ونسوة بعضهن البعض وعن روعة ما يشق وراء ذلك من رمز الوطن المنتصب من أهله  
الشرعيين أولاً والمواطنة الإسرائيلية المستهكة في الداخل ثانياً في مسرحية ( اغتصاب ) لسعد الله  
ونوس!!

كذلك يكشف التحليل النقدي في المسرح الأجنبي عن صور الفكر الجنسي في مسرح  
تسي وبليامز ( عربة أهمها الرغبة ) حيث يحرك اللاهني الحاضر (قطعة على سطح من الصفيح  
الساخن) . حيث يحرك اللاهني الشاذ للشخصية حاضرها وبشكل مصرها وتظهر (جماليات لعبة  
الخيانة الزوجية ) في مسرح هارولد بتر من خلال تنكر الزوج في هينات مختلفة لرجال تعشقه  
زوجته وتحبهم دون أن تدري أنها تحرق زوجها مع زوجها المتكرر في هينة متغيرة في كل مرة .  
ويظهر النقد ( صورة الفجوة الجنسية ) في المسرح ، كما صورها الإيطالي ماريو فرايت في مسرحية  
( القفص ) . كما تظهر ( صور التحرش الجنسي ) في مسرحية ( كازانوفا ) لجيوم أبولينير وكذلك  
( صور التحرش الجنسي المتعددة ) في مسرحية ( دون جوان ) لموليير ( وصور الجنس ) في ( مس  
جوليا ) لسترنبرج كما تظهر ( صور التبرس الجنسي في مسرحية ( قفزة في الحذاء أو المراهق )



لدونا ماكدونا حيث يطارد قاضي المدينة المعجوز الأعرج الفتيات الصغيرات كما تظهر في سائري أوسكار وايلد ( صور التحرش الجنسي ) بالممدان في حياته وفي مماته .

غير أن صور التحرش الجنسي في المسرح لا تعتمد إلى وصف العمليات الجنسية وصفاً سيولوجياً ، لكنها تصفها وصفاً شاعرياً . وفي ذلك يقول د. هـ. لورانس : ( بنس إثارة لا تأتي بطريقة تلقائية وغير واعية فالإثارة الواعية ، هي أبغى دليل على وجود خطأ جسمي مشوب علاقة الذكر بالأنثى )

إن انشغال فكر رجل أو امرأة في مسرحية ما بالجنس في إطار الحدث الدرامي ليس مدعاة للمصادرة أو الحذف أو التصحيح بقصدية إفساد المجتمع لأن الكاتب يقصد تصوير شخصية درامية في فكرها وفعلها ودوافعها وأقوالها وعلاقاتها وأحلامها وحالات إحباطها وسقوطها ومفاخرها وعنايتها أو يقصد تصوير حالة واحدة من تلك الحالات التي تعكس صورة الإنسان في موقف إنساني ما وفي حالة من التردّي أو الحزني للكاتب يأخذ من حياة الناس بوصفهم بشراً يفكرون في أبعادهم كما يفكرون في أحوالهم العقلية ، وهناك من يفكر في بدنه فحسب أو في عقله فحسب وفي ذلك خلل وانعدام للتوازن الحيائي بما يشكل عللاً ذاتياً وربما اجتماعياً أيضاً والتعرض لذلك في المسرح تنبيه وتحصين وتعديل للسلوك . فذلك صور من الحياة يأخذها المسرح من الحياة ويردها مضخمة وفي بؤرة الاهتمام والتركيز وفي قالب جمالي يتسلل إلى الشعور والإدراك بتعممة تكشف ولا تجرح ، تناقض ولا تصادر تقنع ولا تفرض ، تمنع دون أن تزجج . ومن البدهة أن التصوير الفني يورع إلى المبالغة بتضخيم الصورة أو تصغيرها بما يلائم نظرها نظر المطلق ، فذلك من أهم خصائص الإبداع في كل جنس أدبي أو فني .

ومن المهم ألا ينظر المطلق نظرة أيديولوجية متحاملة أو متسرعة أو جزئية إلى العمل المسرحي نصاً كان أم عرضاً ، مقصداً ضبط صاحبه مطلباً بالتخايب الشهواني استناداً إلى جزئية أو لفظ أو صورة أو موقف لا يخص البديع ولكنه جزء لا يتجزأ من طبيعة الشخصية للمسرحية في إطار السيج الدرامي للحدث .

## الفكر والجنس بين الحضور المادي والحضور الرمزي في مسرح صلاح عبد الصبور

الوطن في مسرح صلاح عبد الصبور امرأة تفكر بجسدها ، ولا تجد سوى لغة الجسد ذات الثورات الشقية ، ولقاطع الشارحة والحروف المشتعلة بنيران الجنس ، على متن فراش حاكم غاصب مخادع ، انتهازي ، يجرد جسد حبل الغزل بخيوط من شعر وموسيقى ومعسول القول ، ليربط به الوطن الأثني القاتلة من فخلها ويتهكها ثم يلقي بها بين الأرحال ، لتمر حوفا أو فوقها عربات الأمم التي تجد السير نحو المأمول . فيتائر الرذاذ الموحل فيعني وجهها فيلمعها كلاب السلطة حين يعجز احب الحاكم عن الوفاء بمآجتها إلى التفاعل الخمر ؛ في تحويل الحلم إلى تجسيد واقعي مادي ؛ وجدل مادي مخصب :

" ليلي : لي كي أحملك على أهدائي كالحلم المفقود

إني أبهي أن أحملك في عيني كالثور

سعيد :

النظر لي : والمنسي ، وتحسني

إني وتر مشدود

يعني أن يتحل على كفك غناء وتفاسيم

سعيد : أوه .. الجنس

لنلتا الأبلية

وجه الحب للقلوب " ١

إن سعيد شخصية تصنع الواقع في ذهنها ، لكنها تعجز عن صنعه ماديًا فالثورة في ذهنه تصنع ، والحب في ذهنه يصنع ، لذلك يدور شأن كل شخصيات صلاح عبد الصبور انشورية في إطار الديالكتيك التالي ( ظاهرياً هيجل ) ٢ . ليلي تفكر تفكيراً عملياً قائماً على التفاعل البناء ، لأن استمرار الحياة لا يتحقق دون ذلك ، والتفاعل من جهتها يتحقق عن طريق التفاعل

١ صلاح عبد الصبور ، ليلي والجنون ، - مسرحية خمرية - مكتبة الأسرة ، القاهرة ، طبعة للصورة العامة للكتاب ، ١٩٩٩م

ص ٨٥ .

٢ راجع د. أبو الحسن سلام ، مجامع النقد المسرحي لناصر ، القاهرة ، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية

٢٠٠٩

الجنسي بين ذكر وأنثى بينها وبين سعيد الذي تحبه وترى أن مظهر الحب هو ممارسة الجنس بين  
الذين ، بوصفه فعلاً يؤدي إلى غرة تحمل خواص الحبيين .

إن المستقبل في نظر سعيد مفقود عند الطقاد البلد إلى القانون والطقاد فقرائها لقمة العيش  
وتحول المرأة إلى سلمة هباء ، أما للمستقبل بالنسبة لليلى فهو إيجاب الأطفال وهو أمر يتحقق  
بالقانون ( الشرع والأعراف) وبغير القانون . إن اغرك لسعيد هو عقله ، فكروه واغرك لليلى هو  
جسدها ، مشاعرها الملتهية ، الفكر يحركه والجنس يحركها ، إذن فالدافع يختلف عند كل منهما :

ليلى : سعيد

جسمي يتمناك كما تمنى الطينة أن تخلق

جسمي يتمناك كما تمنى النار النار

سعيد : وإذا انطفأت

ليلى : عادت فاشتعلت

سعيد : نار دنسه

لا تنج إلا دنساً<sup>١</sup>

إن الفكر والجنس فعلاً لا يجتمعان . فكلامها قابل للظهور في حالة غياب أحدهما فالفكر  
يظهر في مواجهة فكر آخر والجنس يظهر في مواجهة الجنس ، وليلى تدرك ذلك في نهاية هذه  
الحوارية :

ليلى : وأأسفاه ..

إنك خرب ومهلم

لا تصلح إلا كي تسكع في جدران غرائبك السوداء وأسفاه

أحببت الموت

أحببت الموت ( تصرف نحو الباب )<sup>٢</sup>

<sup>١</sup> المصدر السابق ، نفس ، ص ٨٦ .

<sup>٢</sup> نفس ، ص ٨٦ ، ٨٧ .

## جماليات البذاءة في الحوار الجنسي

وللبذاءة أيضاً جماليات ترفعها من قاع الانحطاط والإسفاف والتهتك إلى مصاف الصور الشعرية ولوحات مانيه وسحر عرى والقصات البالية . فمع أن سعيد يتكلم كلاماً بذيئاً ، إلا أنه لا يصيب أسيابنا بالبذاءة لأنها بذاءة أطلقها لسان مشاعره فانسابت في صورة تملقها فكرة : تأول بيت شعر إلوت الذي أطلقه لسان تداعيات ذاكرته على أثر حركة نساء الحانة في مرورهن أمامه ذهاباً وإياباً فيما يمكن أن يطلق عليه ( عرض أجساد ) :

سعيد : النسوة يتحدثن .. يرحن ، يجئن

يذكرن ما بكل الخبز

حسان : ما هذا ؟

سعيد : بيت للشاعر إلوت

حسان : ما معناه ؟

سعيد : معناه أن المعاهرة المصرية

تحشو نصف الرأس الأعلى بالخبز فليزلة

زياد : معناه أيضاً

أننا لم نصبح عصريين إلى الآن

حتى في المهر<sup>١</sup>

## جماليات التعبير عن الشبق الجنسي في المسرح

الشبق حالة لا يكون دونه كلام عن الجنس وهو فعل تمهيدي سابق للعملية الجنسية ومشعل لنار عاطفتها ، وهو لاحق لها استكمالاً لنشوة الفزو الجنسي والانتصار للشهوة بعد تحققها وهو شبق ناتج عن استرجاع صورة الفعل الجنسي الذي تحقق . وهذا ما حدث مع حسام بعد أن طبع جسد ليلي بخاتم فحوله وسعدت هي ببصمته الجسدية:

حسان : هل عندك زؤار ؟

حسام : صيدة الزوار

امرأة أحلى من أحلامي بالمرأة

<sup>١</sup> فهد ، ص ٩٠ .

أعشى أن نخرج منكها العاري عيناك الجائعان

حسان : تلبو مسروراً

حسام : هذا حق

أشعر بعد تمام النشوة أنني أبحرت إلى قلب الأشياء وعدت .<sup>١</sup>

حسان : فتلوك وألقوا بك جنة

فأنا إذ أظلك الآن

لا تحمل نفسي وزراً

إذ إني أقبل مقترلاً

( جرس الباب الخارجي يرن في اللحظة التي يتأهب فيها لإطلاق الرصاصة

فينطلق حسام ليطيح بالسلس ، ولكن حسناً يطلق الرصاصة فلا تصيبه . ينطلق

حسام عدوا نحو الباب ، ليطل منه وجهها سعيد وزهاد)

( تخرج ليلى من الغرفة الداخلية بملابس تحية على صوت الرصاصة ، ينطلق

حسان خلف حسام )

هذه الصورة الشائقة التي ظهرت بما ليلى شبه عارية تخرج من غرفة نوم حسام ، إن عريها لا يثير

شهوة أحد ، ذلك لأن حادثة إطلاق النار ، التي وظفها المؤلف وسيلة لتخلص لخروجها في حالة

عري أو كشف عن عهدها أو تحقيقاً لحاجتها إلى الجنس على المسعى البيولوجي لا إلى الشعر

والشعارات على المسعى الفكري والأيدولوجي . وظهورها أمام سعيد عارية أحال مشاعر الخلق

من حالة النظر الشبق إلى جسمها شبه العاري إلى النظرة للمشقة الحزينة لما آل إليه مصيرها

والمشفقة على سعيد أظن الرومنسي الذي اختار الشعارات الإشفاق على إشفاقه عليها التزامن

مع إشفاقنا عليهما معاً :

سعيد : ليلى

ليلى : ( وهي تفتش عن بعض ملابسها ) أبقي أن أخرج

سعيد : بل ظلي بعض الوقت

فأنا أبقي أن أعرف

<sup>١</sup> نفسه ، ص ١١٨ .

ليلي : ماذا تبغي أن تعرف  
 للشهد أقل من أن يُقفل بالشرح  
 بيت ، وامرأة عارية الكفين وشعر مخلول ( تلبس جورها )  
 سعيد : هل نالك يا ليلي ؟  
 ليلي : في صدري واقحة منه حتى الآن  
 سعيد : اغتصبك يا مسكينة  
 ليلي : بل نام على فديّ كطفل  
 وتأملي في فرح فياض يطرر من زاويتي عينيه  
 وتحسني بأصابع شاكرة بمنته  
 فتملكني الزهو بما أملك من ورد وليذ وقطفه  
 وتقلبت على لوحة فرشته البيضاء  
 متألقة كالشمس على الجدول  
 فتمدد جني ، فتمنحه  
 أعطاني ، أعطيه  
 حتى غادرتي مغرقة ملمومه

كالتنقود المختل ( تتأمل نفسها في المرآة ، وهي تبحث عن بقية ملابسها )  
 تمثل جماليات الحكمي عن شبق ذكريات لحظات الانتشاء الجنسي ؛ لأن في استرجاعها لها  
 فيه نشوة لها ، وفي حكمها على مسامعنا فيه إثارة للذكرياتنا وإيقاظ للذاكرتنا الجنسية . وذلك  
 موطن جمال التعبير في حكمها ، غير أن موطن القبح أو التشوه مائل في سماع سعيد لوصفها للواقعة  
 الجنسية نفسها مع حسام . موطن الجمال في أنها تحكي في شئ من الفخر والنشوة والإمتنان لحسام  
 لأنه قدر جمالها وكثرتها الجسدية والقبح أنها تحكي ذلك كله بوصف تفصيلي وهي شبه عارية  
 على حبيها الأول ، ذلك الرومنسي المتعلق بمجل الشعارات والذي رلض المتعلق بمجديلتها ، القبيح  
 أنها تقص عليه غزوة ذكورة حسام لا توثقها البكر لحظة ضبطها لها متلبسة بالعري وبذكرى نشوة  
 حمراء تفخر هي بها عارية أمامه وأمام صورتها تلك في المرآة والجمال في دفاعها عن فارسها بطل  
 الغزوة باستماته أمام الحبيب الرومنسي الذي قدم فكره على جسده

\* سعيد : قد خدعك يا مسكينة

الجناسوس

ليلي : وخوشني في صدق يخفقه الوجد

إني اثملك أحلى ما يحلو في عيني إنسان

سعيد : هل أحبيته ؟ \*

هذا السؤال الساذج - ربما - لا مكان له في عالم اليوم فليلي القرن العشرين ليست هي ليلي القرن الحادي عشر ولا هي ليلي البادية في العصر الأموي ، والحب في بادية العصر الأموي الذي قتلته العادات والتقاليد ، قتلته خيانة الصديق في القرن العشرين لن تعود ليلي البادية عفيفة في عشقها ، عنوية في حبها لو هي بحث في عصرنا ، ولكنها ستصبح متعطشة للعشق ، متلهفة وشبهة في الجنس ليس مع من تحب ، ولكن مع أقرب رجل يهمس في أذنها أطراء بجملها ، متلمساً كنوز جسدها التي تعرضها وترهوها . ووجود ليس في عصرنا مستسجاً تحت اسم مغامر ( سعيد أو تمس ) لا محل له من الإعراب .

وهذا ما تعبر عنه الكلمات الأخيرة في المسرحية :

" سلوى : .....عائنا ، عالمكم ، عالم حسان قد مات " \*

" الأستاذ : ..... هذا زمن لا يصلح أن نكتب فيه ، أو نقابل ، أو نتغنى أو حتى

نوجد... " \*

إن الإحالات السيمولوجية التي تتكشف بعلامات حريق القاهرة في النهاية كوع من التطهير السياسي لتكشف عن أن ليلي هنا ليست امرأة بالمعنى الذي تحمله كلماتها وأفعالها وأن سعيد ليس رجلاً متقفاً حليماً وقع في حب من سلمت نفسها لرجل آخر ( عادم سلطة ) تخلق جسدها فتركه يلمقه من قمة رأسها حتى أخص قدميها هذه الإحالات السيمولوجية التي تنتهي بما قالته سلوى وما قاله الأستاذ بحمل إلى أن ليلي هي الوطن وأن سعيد هو المثقف الثوري الحالم وأن حسان السياسي الانتهازي الحائن الذي سلمت له ليلي / الرمز / الوطن نفسها جسداً يتخذة سرير انتشاء متى شاء وأن خلاصها وتطهرها لا يتحقق إلا بحرقها .

\* المصدر ذاته ، ص ١٤٨ .

\* نفسه ، ص ص ١٥١ ، ١٥٢ .

على أن هذه الإحالة السيمولوجية في النهاية تنفي عن المشاهد الجنسية في المسرحية شبهة تفسد الإثارة والتهتك ، ذلك أن صلاح عبد الصبور تقصد تصوير الشخصية (ليلي) في فتكها وعربدا المسلم لأول انتهازي صادفها : تقصد تصوير ضعفها أمام الكلمات المعسولة المنقولة في مفاتها وكثرها ، تقصد تصوير سقوطها ، مخازيها ، مفاخرها ، ترددها ، لم يتقصّد المؤلف تصوير ليلي وإنما صور المرأة الوطن في حالة سقوطها في برائن متخايب شهواني يسيطر ، والامتطاء وإن اتخذ صورة الفعل الجنسي بين رجل وامرأة ، إلا أنه رمز للامتطاء السياسي ، امتطاء الحاكم أو خادمه لحرمة الوطن .

ومع كل ما تقدم ، هل يظل هذا الفهم التأويلي لفاعلية شبق ذكريات المفرج إذا شاهد تلك المرافف الجنسية بين ليلي وحسام أو شاهد ليلي في ملابسها الداخلية تخرج متهدلة من غرفة نوم حسام ، هذا هو ممكن التشويه والروعة معاً ، إذ أن المفرج يستمتع بإحياء تلك الصور المثيرة للذكريات شبقه ويعلم لأن الانتهازية عاتياً هو المنتصر ولأنه أسقط بوصفه رجل سياسة وطنه في حفرة خزي .

### **جماليات حكايا المضاجعات**

لا ينكر أحد استمع إلى حكاية من حكايات المضاجعات سواء صدق الحاكمي في حكيه أو كان كذاباً إلاّ وشعر بالذلة وتعلق بخيط الحكيم منتصباً غير راغب في وصول الحاكمي إلى الصمت والسمندل يحكي عن مضجعه :

" بللت عروقك بالحلوى والقبليات

حق دارت أثمارك في فوك

فهززت غصونك ، فانفطر العقد "

ومع أنني أومن بما تؤمن به ( الأميرة ) التي صاحت فيه :

" لا يحكي عن مضجعه إلاّ رجل وغد "

إلاّ أنني استشعر جمال الصورة بوصفها حكياً يبعث إلى ذهني تذكارات حالات

شبق في شباني من ناحية ، وبوصفها صورة شعرية قلقة في وصفها لجمال المرأة

لحظة انتشائها الجنسي المتفاعل مع انشد شريك المطارحة الجنسية . وحالة

<sup>١</sup> صلاح عبد الصبور ، الأميرة تنظر ، ط٣ ، بيروت ، دار الشروق ، ١٩٨٢ م ، ص ٤٠ - ٤١ .



الشبق الجنسي التي يسترجعها ذلك الذوق في مواجهة عشيقته لا شك تبعث في  
كيان الأميرة ذكريات شبق جسدها الأنثوي ؛ وهو أمر يشكل ذكرى جميلة لها  
وللمتفرج الذي كانت له مثل تجربتهما :

“ أذكر حين أملكك بحري أول مرة

واهتز النهدان كما يرتجف العصفور الميتل

وتمايل قدك كالقصن المقل

هذا كان

في العام السادس من صحبتنا

أذكر حين تقدمنا عريانين لأول مرة

وتعانقنا حتى مات الظل ومات النور

في جفينا

هذا كان في العام الثامن من صحبتنا

كنت تقولين إذا داعبك الحب فأيقظ أوتارك

يا قمري العريان

يا وروحي الملتجة

يداك حبل وضلوعي عريه

قلبي إلى حدائق النيران .. ”

الأميرة : صه .. اصمت

السمندل : بل أذكر أنك ذات مساء هسعت بأذني

أمطر في بطني طقلاً ..

الأميرة : أرجوك .. اصمت

السمندل : أذكرت

الأميرة : ذكرت “ ”<sup>١</sup>

<sup>١</sup> صلاح عبد الصبور ، الأميرة تنظر ، نفسه ، ص ٤١ - ٤٢ .

إن هذا السيل المناسب في حكاية المضاجعة المسترجعة سرداً وصفاً تفصيلياً دون إخلال بمقاييس الصبر الشريفة عن تفاعل جنسي بين السمندل والأميرة ، كانت أمارته لها هو استرجاع ليس بهدف الحين ولكن هدفه تحالفها ، التأثير العاطفي عليها ، ليس بغرض إعادة ما كان بينها وبينه من صولات وجولات جنسية ملتهبة تشعل هي نيرانها ، ولكن طلباً لمساندتها له سياسياً ليس إلا غير أن الأميرة لم تترك ما يرمي إليه - فيما يبدو - ذلك إنما كانت تنتظر لحظة حضوره على جمرات شبة متلحقة إلى أن يرحل عنها ، وهي فيما تسمح منه من حكي عن مضاجعها عبر سنوات متتالية ، متلذذة ومتلينة إلى صمته قولاً وإلى قوله فعلاً أو صورة مضت ، فهي لا تقاطعه إلا ثلاث مرات وعلى استحياء :

" أرجوك .. اصمت " لكنه لا يصمت لأنه لا يفكر فيما تفكر هي فيه . ويتبدى جماليات الحكي عن المضاجعة المسترجعة في إنصافها الملتذ لحطاب المضاجعات الماضية ففي مكوثها نوع من الإحواء الجنسي لها وله أيضاً - في ظنها - أو حسب ما تأمل غير أنه يعتمد إلى تشويه روعة اتصال حديث المضاجع المتكررة والذي تلتد بسماعه ؛ بتعليق يوجد مسافة تقطع حالة الانعاجها وتلذذها بالذكريات وتخرجها عن معاشتها لحالات وقعه عليها :

" هذا كان "

في العام السادس من صحبتنا \*

" هذا كان في العام الثامن من صحبتنا "

ربطت إدراكه لما يشتمل بداخلها من ودعها بعد سراله لها :

" السمندل : هل ما زلت على حبي "

الأميرة : لا تخشى المرأة أول رجل باتت ساخنة في كفيه

تستغفي ذكره كما تستغيب 'لواحة في الماء ' \*

ولا شك في أن تجربة حدث الممارسة الجنسية على مدى سنوات يجمل الخنفي إحالة تشكك في كون الشخصيتين هما مجرد رجل نذل نزق وامرأة يقودها جسدها المتعطش للجنس ؛ ليؤول الصورة الجنسية إلى علاقة بين المرأة ( الوطن ) والرجل (الحاكم) لمتنصب لأنوثتها (مقاييد الحكم)

<sup>1</sup> نفسه ، ص ٤٥ .

وهنا موطن الجمال الذي يسمو بالصورة من مجرد شبق امرأة عاشقة لرجل فاسق نذل يستلها إن  
رمز للوطن المستلم والخاص بالذلة عند قلبي رمز للحاكم الانتهازي النذل لما يسمو بالصورة  
الدرامية الشعرية إلى العالم المعنوي بدلاً عن العالم المادي الضيق والمجهد .

إذن فالعلامات الدالة فكراً على الحضور المادي المجد للجنس وصورة في مسرح صلاح  
عبد الصبور ، هي نفسها العلامات الدالة على الحضور الرمزي لفكرة الوطن وفكرة الحكم  
وزواجهما غير الشرعي لقيامه على الجور لا على الاختيار والاتفاق والرضا . مما يفقده الشرعية  
ويحيله إلى الغضب أو القهر .

### **صور الغزل الجنسي السلبي ( بعد أن يموت الملك )**

من الغزل الجنسي ما هو سلبي ، إذ أن غاية ما يؤثر به هو الحسة الذهبية لا الحسة الحسية  
ولا الإثارة وتمجيد الفريضة ، ومثاله في مسرحية ( بعد أن يموت الملك )<sup>١</sup> فالملك وقد وضع الغزل  
على لسانه ليمازِل لسوة القصر من جواربه ، إذ يستدعيهم من هيئة الدعي فتدب فيها الحركة فجأة  
، وتقدم إليه بخضوع " فيخاصر الواحدة منهن مراقصاً ويتجادلان في همس " بين النجوى والحطابة  
ويقلب عليه طابع الاستعراض " فيظل عاجزاً عن القمل .  
" الملك : كالنكاس المقلوبة يتدور صدرك  
المرأة : مولاي .. الذن والمسه في غلوه

يتصب حمرا حتى تبتل أناملك الخلوه

أو يسمى مزهواً في نعمة عينيك

حتى يندى في زهرة شفيتك

الملك : يتنى جسمك في لين متكسر

ويجاوب أطراي في إيقاعات وعوه

كاحقل النائم في دفه الصبح الشوي الأخر

المرأة : مولاي

<sup>١</sup> صلاح عبد الصبور ، بعد أن يموت الملك - مسرحية شعرية - ملهات ملهات - ط ٣ ، بيروت ، دار الشروق ، ١٤٠٣هـ -

١٩٨٣م

<sup>٢</sup> نفسه ، ص ١٢ .

أرسل أنفاسك في جلدي كالريح المرحية  
لتهز ثغاري ، وتكومها ناضجة مفتحة بين يديك  
ضع تحت ثيابي شمس الظهر بكثيف  
يتخلع جسمي عندك ، يتدلف هذا الوجه للترف  
ويتام قريراً ممتناً بالفرحة  
كالحقل التام إعاء في حمرة آصال الصيف .

الملك : فخلدك عمودان يقرودان إلى النبع للكون  
المستغرق في سباحات تأمل ذاته  
في باطن مرآته ..<sup>١</sup>

عشنا تنفخ المرأة للابنة في قربة ، فالملك لا يملك إلا الوصف الخارجي ، مظهر الغزل وليس جوهره ،  
وسيلة للفعل وتجهيلاً للممارسة ولكنه غير قادر على الفعل فهو لا يستطيع أن (يهز " ثمار المرأة )  
ولا أن ( يضع تحت ثيابها شمس الظهر ) كطلبها ولا يستطيع أن يتجسس كزلة الغابات السحرية حتى  
يصل إلى النبع للكون ويتغلل قوسه في صفحة مرآة تبع تلك المرأة ( كطلبها :  
" المرأة : مولاي

لللصّل كزلة الغابات السحرية  
تقدمك القوس للرقة القضية  
ولتهبط بين شجيرات الورد الملطفة  
وتدور ضيفاً في أرض الظل القمراء  
أرض ساكنة دوماً ، غائمة بنثار الأنداء  
حتى تصل إلى النبع للكون  
أنفذ قوسك في صفحة مرآته  
واشغله عن سباحات تأمل ذاته<sup>٢</sup>

<sup>١</sup> نفس . ص ١٢ - ١٣ .

<sup>٢</sup> نفس . ص ١٣ .

فعلی الرغم من هذا الشيق الجنسي المشتعل الذي وضعه الشاعر على لسان المرأة ، فإن الرجل الملك لا يستطيع الفعل لأنه عاجز عن الفعل وليس له إلا ترديد ما وضعه الشاعر على لسانه إذ ليس له إلا ظل المغازل<sup>١</sup>

### (بعد أن يموت الملك) والتحرش الجنسي مع الأموات

لاشك أن موت حاكم أو ملك بشكل الطامة الكبرى لحاشيته وجمعية المنفعين ، وهم في قرارة أنفسهم مجتمعون لشد ما يمتنون أن ترد الروح إلى جسده ، فيبحث قبل قبره . وإذا كان ذلك شيئاً مستحيلاً على المستوى للمادي المعيش ، فإنه على المستوى الفني في التعبير الدرامي يمكن الحدوث ، حيث تحمل الحقيقة الفنية عمل الحقيقة التاريخية والمادية وهنا ما نحقق في مسرحية صلاح عبد الصبور ( بعد أن يموت الملك ) حيث أسس المؤلف بحث الملك من موته على عادة أهل المدينة التي كان يملكها وهي تتمثل في إلباسهم لبيت أزهي أثوابه ، ويعدده على فراشه الوثير - أو الفقير - أربعين يوماً كاملة يطوف فيها أصحابه وأحباؤه حوله، ويتبادلونه بأرغم العبارات وأكثرها لطفاً ورقة أن يستجمع قواه الخاترة ، ويطرد من جسده عصفور الموت الأسود<sup>٢</sup>

" ... .. تقف النساء صفاً كاللحمى ، ثم يتغير إيقاع الموسيقى بالتدرج من المارش الجنائزي إلى الرقص وتبدأ النساء وقصهن وغنائهن " .

النساء : نتأشد التأمم النبيل

بمعهدنا الغابر الجميل

أن فجع النوم ، وأن

يعود من برج الأفول

فنحن لذات الحياة ، نحن دفء الرقص والغناء والنبيل

نحن الدم الساخن في عروقلها ، ونحن ريقها البليل

نحن قوارير العطور إن كشفتها آثار الميول

لمح الحياة

<sup>١</sup> انظر : د. أبو الحسن سلام ، اتجاهات النقد المسرحي المعاصر ، المركز القومي للمسرح ، ٢٠٠١ .

<sup>٢</sup> المصدر نفسه ، ص ٦٦ .

الرقص والفتاء والتقبيل<sup>١</sup> .

" المؤرخ :

فليصعدن إليه عن قرب ، لقد سمع

لتذكره كلّا منهن بشئ من لفتها

فما كشفت بين يديه في خلوتها

فليصعدن إليه ، واحدة إثر الأخرى

: الوزير

: القاضي : .. يا فتيات

اصتعن كما قال وزير القصر

أنت .. الأولى

للعمل جلالت ما زال يروده شئ من أنسك

يمناه الآن ويتشاه<sup>٢</sup> .

المرأة الأولى : ( تصعد على السلم وهي ترتقص ، متبوعة بنظرات القاضي ، حتى تقف أمام

ملكك الميت )

هل تتذكرون يا مولاي

كنت تسميني في خلوتنا بالريح المرحمة

هل تذكر إذ كنت تلفّ ذواتي اللحية في كتفك

ثم تقوم على ظهري ، وكأنني مهرة

وتدلي ساقيك

كنا عتلة نخرج بالضحكات المرحمة

قم مستجدي أسرع من شدة عينك<sup>٣</sup> .

" الوزير : ( يصعد لينظر نحو فم الملك ، ويعود )

لم تقلح رغم مهارفنا .. ها أنت

لا .. بل جارتك السمراء

فلقد مات الملك ، وفي نفسه

شئ من ناحيتك .

<sup>١</sup> نفسه ، ص ٦٨ .

<sup>٢</sup> نفسه ، ص ٦٩ .

المرأة الثالثة :

( تصعد ، وهي ترقص متبوعة بأنظار القاضي وبديه )

هل تذكرني يا مولاي ؟

كنت تسميني غر النار المسجور

وتقول :

لا يطفى غلة هذي المرأة إلا جني مسحور

كنت أضحك حتى تتخلع أعضائك في عطفني

حتى تنحل كما ينحل الذهب المصهور

عندئذ كما نضحك يا مولاي

لم مستجدي جمرة محرقة ..

تلقي فيها الملل الملكي

( ناظراً في لم الملك ) لم تتحرك شفتاه

أنتم تدرون

الوزير :

الشاعر :

لم يك مولاي يهوى المرأة إلا كهوايته للعطر

لا يشقه لكن لا يمسه في أحناء الصدر

كان جلالة يجهد أن يشهد مكيته

لكن لا يقطع بالحد المفلول سوى بعض الوقت <sup>١٠</sup>

أنن أرقصن .. أرقصن

القاضي :

أهززن السلم بالرقص المفنن

فلقد كان يحب تتبع بقع النور المفلون

إذ تتألق في بشرتك ، كما يتألق جلد الضبان

أنت اهتزي كالسمكة في الماء

أنت البغي كالجسر إذا التف على النهر

حسن . أنت .. انفرجي .. وكأنك تتلقين

أشواء جلالة .. انضمي .. وكأنك تستصرين

أمواج الفرحة بالوصل الملكي . <sup>١١</sup>

<sup>١٠</sup> تصه ، ص ص ٧٠ - ٧١ .

تعمل هذه الصورة المسرحية للهواية الأسارية في آن تشويهاً لحاشية الملك إذ أن كل من الوزير والقاضي والمؤرخ على استعداد لحض أمة على الفسق والفجور غمناً بحسباً لمرودة الماضي، بحث ما كان على أيام حياة الملك فلقد ماتوا كسلطة ونفوذ مادي بموته ، لذلك فهم يحضون على الهواية ، ويعرضون الجوارى وعشيقات الملك السابقات على الفسق والتحرش الجنسي حتى مع الميت . والرائع في تلك الصورة أن الملك الذي مات لا تبعه وقصات عشيقاته ولا تحرشاقن الجنسية به إلى الحياة الدنيا .

إن هؤلاء الحفالة - حاشية الملك الذي نفق - لا نفع لهم ولا مقدرة لديهم على شيء غير ما جسده فعلهم في لوحة الحض على التحرش الجنسي حتى مع الأموات إن كانت عودته إلى الحياة سعيد إليهم سلطانهم فهم غير قادرين على بلز نواة مستقبلية واحدة وهذا يتضح من عجزهم عن إجابة الملكة التكللي :

" الملكة : ( متجهة إلى الوزير )

هل تعطيني غصناً من أشجارك يا سيد

كي أصنع منه طفلاً ؟

الوزير : ( بعنف ، وهو يذلها )

مولائي .. لم غادرت القصر ؟

عودي للغرف الملكية \* "

" الملكة : ( ملتفتة للمؤرخ )

هل تكتب سطرًا من تاريخك في جسمي يا سيد

حتى أصنع من أحرفه طفلاً ؟ "

وكذلك يعجز المؤرخ عن إضاءة مستقبل البلد بظاهرة أو حادثة يستعيدنها من التاريخ ، لأنه لم يكتب إلا تاريخ الزيف والزيف التاريخي لا يصدر عنه شعاع يلمع ليعضيء حاضر الأمة أو يرشد إلى طريق المستقبل المظلم . ولذلك يجهما بالجنون :  
وإياه : " للمؤرخ :

\* نفس ، ص ٧١ - ٧٢

\* نفس ، ص ٧٤ .

\* نفس ، ص ٧٥



هل نصبح آخر فصل في تاريخ الملك الميت

أن الملكة قد جنت<sup>١</sup> .

وإذا كان القضاء وسيلة تغطية البلاد طولاً وعرضاً بالعدالة ، فإن قاضي المملكة هو الآخر ، لأنه سائر الباطل فإنه لا يستطيع أن يلي حاجة البلاد إلى المعتل وسيادة القانون ، حينما يطلبه الملكة بعد أن يموت الملك :

° الملكة : هل تلتف عليّ يا سيد

وتخلف لي أطرافاً من لوبك

كي أصنع منها طفلاً ؟

القاضي : مولائي .. عودي للعرف الملكية

لا تنتهكي حرمة مولانا في موته °

إن الدلالات التي تعكس الصورة السابقة تكشف عن أمل البلد في تخطيط اقتصادي مستقبلي يعيد إليها الحضرة والنضرة والإنتاج الوفير لتحقيق الاكتفاء الذاتي وتصدر القاتض ، كما تكشف عن حاجتها إلى استرجاع تاريخ عظيم انفلت من بين أصابع النظام وبشكل استرجاعه حاجة ملحة . وتكشف عن الحاجة الماسة إلى تحقيق العدالة وعودة القانون .

غير أن هذه الآمال المنشودة ( تحقيق الوفرة وتحقيق الكفاية وتحقيق العدالة ) غير ممكنة الصديق ، في ظل وجود النظام القديم المعفن فالجهاز التنفيذي ( وزير المملكة ) لم يتغير فالارتجال على ما كان في أيام الملك البائد . وذاكرة الأمة مزيفة وحاجة النظر في تاريخ الأمة للعبوة والتبصر والقدوة ، لأن القائلين على صياغة ذاكرة الوطن مزيفون يكتبون ما يريد الحاكم . والقانون غير موجود في هذا البلد ولا يوجد سوى القانون الذي يحمي مصالح الحاكم والنخبة الحاكمة . ذلك أن الجهاز التشريعي والجهاز القضائي القديم باق بقاء الأهرام وأبي الهول وفهر النيل ما سقطت سوى راية الملك ( رمز المملكة ) رأس النظام فحسب ، قمة الهرم أما جسم الهرم الإداري التشريعي التنفيذي فباق كما هو ولا ينقص الهرم الإداري للمملكة سوى رأسه ، رايته . لذلك لا نجد البلد أملاً في أحد وهنا يبرز لنا الشاعر ، صانع أحلام المستقبل بالكلمات للموسقة والصور المخيلة ، وتلك لا تصنع المستقبل ولا الحاضر ، وإنما تبشر بهما ليس إلا :

<sup>١</sup> نفسه ، ص ٧٥ .

<sup>٢</sup> نفسه ، ص ٧٥ - ٧٦ .

للتعريف عنك .. يا مولاي

أنا مثلك لا يرضيني هذا المشهد

لكني لا أملك إلا أضعاري .. كلما نبي

كلما نبي يا مولاي - لا تصنع طفلاً \* ١

وهكذا ماتت المملكة بموت الملك ولا أمل في حياتها المستقبلية في ظل المرم الإداري الملكي القديم

ودفعت أمنية الملكة ( البلد ) فيما تأمل من مستقبل وليد :

\* الملكة : سأنال الطفل ..

سأنال الطفل ..

سأنال الطفل .. \* ٢

هل ستنال مستقبلاً وليداً حقاً عجز رأس النظام القديم عن منحه إياها ، وهل إذا نالت ذلك

المستقبل الوليد ( النظام الجديد للحكم ) سينأى به صانعه الحاكم ( الشاعر ) - الذي ارتبطت به

فيلز فيها الطفل الحلم - عما كان يتوهم له رأس النظام السابق من تشنة ١؟

\* .. سأعلمه أن ينظر متهماً في عيني من يمثل قدامه

ويطيل التحديق إلى أن تتخاذل أعضاء الخصم

فهوي كي يلثم قدميه

يسأله صفحاً عن ذنب لم يفعله \* ٣

ذلك لاعتقاد الملك المقبور أن \* كل الناس خصوم للجالس في القمة \* ٤

ولنا بعد هذا الاستعراض لصور الإباحة في مسرح صلاح عبد الصبور أن نسأل .. هل انفصلت

هذه الصورة الإباحية عن الحدث الدرامي ؟ وهل شكلت خارج إطار السبق الدرامي دعوة الإثارة

والفسق ١؟

وهل عمت الصورة بتجسيد أو بتشخيص العلاقة الجنسية بين الذكر والأنثى ، أم أنها ارتقت

لفحلت في سموات الرمز ١؟

١ - ص ٧٦

٢ - ص ٦١

٣ - ص ٤٨

ففي مشهد الحاكمة في العالم الآخر والذي مقرر هل الملك الميت هو الذي يستحق الملكة أم  
الشاعر الحي الذي يستحقها :

° الملك : استحوذت عليها بالسيف البتار  
وحرصت عليها حرص البحر على النولرة  
إذ تحزنه في باطن نفسه  
لم ترها عين منذ وضعت عليها كفاي الحانبتان  
كنت أعاف عليها أن يزعم هداة نفسيها ..  
ما قد تبصره من عبث الأزمان  
حوطت عليها بالظل الداكن  
حق لا يذبل وهج الشمس انخرق  
ما تحمله من زهر متالق °

° الملك : هي ملكي  
لأننا استحوذت عليها بالسيف  
لم تلك ملكاً له  
بل كانت في أسره  
ما يصبح ملكاً لك  
هو ما تعطيه من نفسك ، لا ما تسلبه ولا يأبل  
هو ذهب يتشكل بين يديك  
لا ذهب تكدسه خلف جدار  
هو ليع تكشف عنه حق يتسم مأز  
لا تبع نظيره بالأحجار °

إن الصراع هنا قائم بين الكلمة والسيف ، بين الفعل بالقوة الجبرية الباطشة والفعل بالحلم والتخيل  
، وهو صراع غير متكافئ للسيطرة على حكم الوطن ( المرأة / الملكة ) لا سيطرة ذكر على أنثى .  
لذلك ينتصر السيف على الكلمة ويفوز الملك الباطش بالوطن ويخسر الشاعر في حياة الملك وبعد  
رحيله ، لأن الحرم الإداري الذي شكل هو قمته ما يزال قائماً ، وهو الذي يقضي بعد موت الملك

° هـ ، ص ١٢٩ - ١٣١ .

، كما كان يفعل مقتعاً خلف الملك في حياته ( فالوزير والقاضي والمؤرخ : السلطة التنفيذية والسلطة القضائية والسلطة التشريعية - باعتبار التشريع قانوناً على الأعراف والسوابق التاريخية والتوقيفية كل تلك السلطات هي التي تشكل هيئة المحكمة التي قضت في مسألة أحقية الملك وهو مست في السيطرة والاستحواذ على (الملكة / الوطن ) الاستحواذ عليها مئة في هذه المرة :

" الرزير : والآن ..

هاكم ما قر عليه قرور قضاء الأقدار

قرورنا أن يتقاسم هذان الرجلان

( علواً مع حفظ الألقاب )

هذي المرأة

هذا الرجل تملكها بالسيف

فله الرأس ، وما تحت الرأس إلى قرب الحصر

هذا الرجل اسودعها طفلاً

فله ما تحت الحصر إلى الحصى فدمعها

انتهت الجلسة

يا جلاد .. لقد ما قضت المحكمة به الآن

الشاعر : ( صارحاً ) يتس قضاؤكم الظالم

ما أعيب ما ضيعت من الجهد

أين السيف ؟ " ١

" المرأة الثانية : لقد قضوا بتمزيق جسد المرأة ، وتفريقه كأنه ورقنا

لعب بين الحياة والموت .. بين الملك والشاعر " ٢

إن الإحالة السيميولوجية للعلامة تسمو بالمرائف الجنسية التي صورها النص إلى مصاف ينفي عنها الاتهام بالإثارة الجنسية لأن الملك تحول من كونه علامة دالة على رجل يتمتع بمجرد التمتع بالقرول واللمس والمعاينة لأجساد فتيات جميلات صغيرات إلى حاكم يلهو ويعبت مع الفتيات والجراري عبثاً سلباً مهملاً (الملكة / الوطن ) الذي اغتصبه بالسيف، كما تكشف المقاربات أو

١ نفسه ، ص ١٣٣ .

٢ نفسه ، ص ١٣٤ .

المعارضات الدرامية في مشهد المحكمة الأخروية " في العالم الآخر " - من منظور النقد الأسطوري والتمادجي - عن طبيعة البناء الدرامي لذلك المشهد بوصفه معارضاً لنموذج مسرحي قديم في مسرحية ( الضفادع ) لأريستوفانيس<sup>١</sup> حيث يهبط ديونيزوس إلى العالم السفلي ليصعد بالشاعر التراجيدي القديم يوريبديس ومعارضاً لنموذج مسرحي حديث في مسرحية بريخت ( محاكمة لوكولوس )<sup>٢</sup> حيث تعتمد محاكمة للإمبراطور لوكولوس في عالم لولوي .

وليس هنا لحسب بل هناك مقارنة أو معارضة دوامية أخرى ومعارضة أسطورية أيضاً .. الأولى مع مشهد القاضي أزدك في مسرحية بريخت ( دائرة الطباير القوقازية )<sup>٣</sup> والحكم في نزاع جروشا الخادمة السابقة في قصر الحاكم المقتول مع زوجة الحاكم على الطفل وريث العرش وأحققتها عليه لأنها ربته لسبع سنوات فرت خلالها أمه الحقيقية بجواهرها وكنوزها وتركت رضيعاً . أما المقاربة الأسطورية فهي مع أسطورة سليمان ملك اليهود وقضائه بشق الطفل موضوع نزاع أمه مع أخرى تدعي أمومتها له بالسيف لتأخذ كل امرأة منهما نصفه . وما رفض الشاعر هنا لفكرة تقسيم جسد الملكة ( الملكة - الوطن ) بين الملك المخصب بالسيف والشاعر الذي ينزل في رحها المستقبل سوى غموضاً لرفض الأم الحقيقية لتقسيم ولدها في أسطورة سليمان الملك وغموضاً درامياً معادلاً لجروشا وموقفها الرافض لحكم القاضي أزدك في دائرة الطباير القوقازية خوفاً على الطفل فالشاعر مع حياة الملكة ( الملكة - الوطن ) تماماً كما كانت الأم الحقيقية في أسطورة ( سليمان ملك اليهود ) مع حياة طفلها . والملك بسمته وعدم اعتراضه على تقطيع الملكة إلى نصفين معادل في موقفه مع موقف المرأة المدعية بأمومتها للطفل في الأسطورة . فهو مع الموت .

ومع كل ما قدمته من تفسير دال على أن الشخصيات في هذه المسرحية هي رموز وبما أن الرمز بوصفه علامة قد يشير إلى أكثر من دلالة إني بعد مراجعة وتأمل جديد للرموز في هذه المسرحية أحسب وموزها تشير إشارة ثانية أكثر تحصيماً إلى مصر في عصرين أو عهدين

<sup>١</sup> أريستوفانيس ، الضفادع ، ترجمة أمين سلامة ، القاهرة

<sup>٢</sup> بريخت ، محاكمة لوكولوس ، ترجمة د. عبد الحظار مكاوي ، سلسلة من روائع المسرح العالمي ، القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للترجمة والتأليف والنشر .

<sup>٣</sup> بريخت ، دائرة الطباير القوقازية ، ترجمة د. عبد الرحمن بدوي ، سلسلة من روائع المسرح العالمي المجلد ( ٣٠ ) ، القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للترجمة والتأليف والنشر .

حاكمين .. الأول : هو العهد الملكي البائد - قبل ثورة يوليو ١٩٥٢م - كما الثاني: فهو يبدأ مع حركة يوليو ١٩٥٢ وهو تاريخ سقوط الملكية - فعلياً - فإذا كان الأمر على هذا النحو من التفسير أولئك الرموز بشكل أكثر تخصيصاً أو تحديداً للعلامات ( الدوال ) فإن ( الملك ) في مسرحية وفي المجتمع المصري قبل حركة ١٩٥٢ لم يكن لعلواً ولا محضاً للوطن ، لأنه لاقد للقدرة على ذلك حاكماً - لا ذكراً - لأننا نشير إليه بوصفه علامة رمزية لحكم البلاد ( الملكة على مستوى الرمز ) .

وإذا كان الشاعر هو القادر على الحلم وتحيل المستقبل والتخيل به في أعين الناس وأصابعهم والسمو بهم إلى عالم متصور يحقق للمجتمع حياة من العدالة والرفعة والسمو ، فإن الثورة - أي حركة ثورية تقوم على حلم حملت به جماعة من التوار وهبست لتحقيقه بعد أن تمكنت من إزاحة الواقع المكبل بقيود الحكم القائم وقوانين نظامه البالي، وغير القادر على إخصاب البلاد وتوليد طلائعاً يوماً بعد يوم .

على ذلك يمكن النظر إلى الشاعر في هذا النص على أنه علامة دالة على حركة ١٩٥٢ الثورية في مصر ، فلقد حلم رجاءها بمصر جديدة متحررة ، قوية ، عادلة ، ديمقراطية .

وإذا كان الملك - في النص المسرحي - قد مات ؛ فبرز الشاعر متواتماً ومتلازماً ومنسجماً مع الملكة ، الأمر الذي جعلها تمكث من نفسها ليلن في ربحها طفلاً فإن حركة ١٩٥٢ الثورية بلوت في رحم مصر ( الوطن ) طفلاً على أثر رحيل الملكية وتلازمها المتواتم والمنسجم مع البلد . فما الذي حدث في المسرحية بعد ذلك وما الذي حدث في مصر على أيدي رجال يوليو

١٩٥٢ !!

• على مستوى النص المسرحي : ظل المرم الإداري الذي كان الملك قمته ظل على ما كان عليه أيام الملك الراحل : ( الوزير : السلطة التنفيذية - القاضي : السلطة القضائية - المؤرخ : السلطة التشريعية يحكم حفاظها على الأعراف والتواقي وجماع تاريخ الأمة وذاكرتها التي تستمد منها أصول الحكم والقضاء والشرع والمعتقدات )

• على مستوى الواقع الاجتماعي المصري : ظل المرم الإداري الذي كان قبل حركة ١٩٥٢ الثورية - كما هو - ( السلطة التنفيذية تغيرت شكلاً فحل القضاء وأهل الثقة محل الهاشوات أهل الخبرة خدمة النظام النكتي ، وظلت فكرة الحكم وأساليب تنفيذ السلطوية

كما كانت عليه السلطة القضائية : ظلت على ما كانت عليه في أساليب القضاء ونظمه ولم تستجد سوى إشكالية المصعوبة العليا - تقريباً - .

السلطة التشريعية : تغيرت بعض التشريعات لصالح الطبقات الشعبية حسب التصور والحلم سبيل التأميمات ومصادرة الأراضي أو ما عرف بتصفية الإقطاع وتوزيع الأراضي المصادرة على صغار الفلاحين ، وقوانين المشاركات في مجالس إدارة الشركات والتجميل النيابي - غير أنها كانت إجراءات شكلية أشبه ما تكون بفسر الحلم لا بتحقيقه على مستوى الواقع المعيش ومن هنا ظهر الانقسام واضحاً منذ البداية الانقسام ما بين الحلم والواقع للمادي المعيش ، تماماً كما حدث في مسرحية ( بعد أن يموت الملك ) حيث قسمت الملكية ( الوطن ) نصفين ، النصف الأعلى من الرأس حتى فوق الحصر للملك الميت ( الفكر : فكر ملكي باتد ) النصف الأسفل من تحت الحصر حتى الحصر القديمين للشاعر الحالم ( ثوار ١٩٥٢ ) ليخصوا البلاد بالحلم الوليد .

إن صلاح عبد الصبور يقف في هذه المسرحية موقفًا تشخيصيًا نقدياً للمجتمع المصري ؛ حال البلاد - الوطن - بين يدي من ملكها بسيف الوراثة ويدي من تصور أنه ملكها بالحلم بمستقبل عادل وناصح ومخصب لأملها الجديد الوليد ، على أن الواقع القمعي المادي ينبت في النص وفي الواقع المصري المعيش أن يد الملكية الفردية السلطة رغم موت وريثها بالسيف قد قبضت وبقرة على الجهاز المفكر للوطن فظل الفكر ناهياً منها ( تشريعاً ) والتفقد بموزقها وتحت سيطرتها فعلياً ، والحدود المنظمة والمقيدة للفعل والحامية لنظم التفكير في خدمتها ( الوزير - القاضي - المؤرخ ) في هذه المسرحية ، وهذا ما تؤكد إجابة الشاعر عن سؤال طرأته الملكة :

" الملكة : هل تغلق باب الماضي

الشاعر : علواً مولاتي

هذا رجل يسقط من نافذة الماضي

الملكة : من هذا ؟

الشاعر : الحياط " ١

والحياط هو حائك ثياب الملك ، يصمم ما يستر عورات النظام ويخفي عيوبه ، ويظهره في أبهى مظاهره . وهو يطلب الانضمام إلى دولة الحلم النوري ( الشاعر / الملكة ) بعد أن مات الملك

<sup>١</sup> صلاح عبد الصبور ، بعد أن يموت الملك ، نفسه ، ص ٩٤ .

، وهو مؤهل لذلك بعد أن فقد القدرة على الكلام لأن الملك الراحل قطع لسانه . إذن من كان يتر عورات الملكية هو نفسه المنتخب لمؤهل بتر عورات العهد الجديد عهد الحلم الثورة .  
إذا كان هذا هو ما صوره عبد الصبور في مسرحيته فإن الواقع السياسي لنظام الحكم في مصر بسلطاته التنفيذية والقضائية والتشريعية هو نفسه الواقع الذي تعكسه مسرحية ( بعد أن يموت الملك ) .

وذلك ما نحيل إليه نظم العلامات في وقتنا التفسيرية السيميولوجية العامة - وما نحيل إليه نظم العلامات نفسها في وقتنا التفسيرية السيميولوجية الأكثر خصوصية وتحليداً . ومعنى هذا أن المشاهد الجنسية في المسرحية ، هي جزء لا يتجزأ من نسج الحدث الدرامي لأنها حملت محمل الرمز وشحنت بفكرة الحكم وتقليته في الظاهر مع ثبات معطياته في النهاية .

## جماليات الصورة الإباحية في المسرح

في

### "الرقصة الأخيرة لسالومي"

لا شك أن الإباحة في المسرح مهما بلغ مداها فهي أقل من صورها في الرواية ولي فن الرسم أو فن النحت وفن السينما ذلك أن لغة الحوار في المسرح تشكل عموده الفقري الذي يكشف الأحداث و الشخصية خلال العلاقات والدوافع والمشاعر والإرادات في صور تتابع تناعاً وأسياً أو تتجاوز تجاوزاً أحياناً في البناء الدرامي أو الدرامي الملحمي أو المعنوي أو السريالي ، فإذا ظهرت في نص مسرحي فإن مظاهر الإباحة تظهر غالباً عن طريق الحوار سواء اتسمت التعبيرات الحوارية بالإباحة الرومانسية أم اتسمت بالإباحة البذيئة . غير أن التعبيرات الحركية إذا تضمنت الإرشادات النصية صوراً إباحية ( جنسية ) أو ضد معتقد ما من خلال الإشارات والإيماءات فإن ذلك يقع عليه تجسيده بشكل قد يحدث إثارة ما وقد لا يحدثها - على المخرج - وقد تكون تلك الإثارة جزءاً لا يتجزأ من نسج الصورة المسرحية في إطار الحدث الدرامي . (وذلك لا غبار عليه ) وقد تكون ناشئة عنه وذلك غير مقبول ، لأنه يكون قد قصص الإثارة من أجل الإثارة ، دون ضرورة درامية يحتملها التعبير المسرحي أتباع من صمم الحدث المسرحي نفسه .



مثال من حوار في مسرحية ( وقصة سالومي الأخيرة )<sup>١</sup>

- " العبد : من هي أناهيد ؟ ومن هو راعين ؟
- ميراي : أناهيد زميلتنا الثالثة وصيفة للملكة سالومي وهي تحب راعين مساعد رئيس الحرس وتذهب كل ليلة للقاءه في مكان ما لن أقول لك عليه .
- ناردين : كانت أناهيد في حزن شديد حين عادت من موعدها
- ميراي : لم تعد أناهيد إلا مع الصباح يا حبيبي ناردين فلماذا ألما وجدت من راعين ما أدخل السرور إلى نفسها حتى مكثت معه الليل بطوله .
- العبد : وهل تجدين أنت من يدخل السرور إلى نفسك ؟
- ميراي : ولم لا ؟ هل تجدني عرجاء أم عرماء ؟ حبيبي شاب أسمر طويل ليس في قوته سوى هرقل ، ليس في جماله إلا أدوليس الذي عشقته ألووديت إلهة الجمال عند الإغريق (موجهة حديثها لناردين ) وخباته من أختها إلهة العالم السفلي .
- ناردين : نعيه كما تشائين فليس بي حاجة له ولا لغيره .
- العبد : وكيف يدخل السرور إلى نفسك ذلك الحبيب الخفي ؟
- ميراي : وما شأنك أنت أيها العبد القضيوي ؟
- العبد : إني أحاول أن استزيد علماً بأمور بلادكم
- ميراي : وهل بلادنا هي المعجب العجيب ؟ إنه يدخل السرور إلى نفسي تماماً كما أدخل أبوك السرور إلى نفس أمك يوم حبلت بك ، فاستكت وإلاً أفصحت لك عن المزيد من أمور بلادنا لما سيجعلك تحمر عجباً ( ناردين ) ماذا حدث لأناهيد ليلة أمس يا ناردين ؟
- ناردين : عادت من موعدها شاحبة كتلوج الشمال ، وكان جسدها واهناً كجسد الطفل المريض .
- ميراي : يا إلهي ؟ هل أصابها مكروه ؟
- ناردين : قالت إن راعين لم يحسها طوال الليل .
- العبد : لابد أن ذلك يصير مكروهاً عندهم . "

<sup>١</sup> محمد سلامي ، وقصة سالومي الأخيرة . كتاب القوي (٣) تحرير محمود نسيم ، القاهرة ، المسرح القومي ، ٢٠٠٠ من ص

هذا حديث عن علاقات جنسية قائمة بين اثنين ، ولكنه حديث غير بذيء وغير رومنتي ، هو مجرد تعبير عن واقع العلاقات في قصر سالومي ، والإقرار بها ، لذلك نحا أسلوب الحوار متحيا لتساؤل الإنشائي والإقرار الجوابي في خطاب جواوي القصر .

حاولت أن تستره لكنه كمن فقد رجوله \*

\* لكن هل معقول أنه لم يحسها قط ؟! إن هذا الحديث لا يدخل وأسي أنا<sup>١</sup>

ميراي : ألم يربت حق على كنفها ؟!

العبد : أهذا ما يفعله معك حبيبك الحفي ؟ يربت على كنفك ؟

ميراي : حسي أنا يا حبيبي في كل مرة ألقاه بتصصري بين ذراعيه كأني لأكنته المفضلة

حق يقطر من سلاي ثم يلمني ويجري بي في الحقول وهو يحطرن بالقبلات حق

نستقر في مكاننا المختار و ..

العبد : وماذا ؟ \*

وليس في تلك الاعترافات عن الممارسات الجنسية للجارية ما يبرح أو يثير غرائز الملقى بالقراءة ، ولكن تجسيد هذا المشهد يمكن عن طريق مثلة موهوبة ، متدفقة المشاعر أن يثير المتفرج ، إشارة لا تحس على الرذيلة ولكنها تصور صدق ما تشعر به الشخصية عمولة على صوت مشاعر سملة البارحة ، الأمر الذي ينعكس على وجدان المتفرج الذي كانت له تجربة كسبوتها ، وليس في ذلك شيء من الرذيلة أو الحس عليها ولكنه شئ من محاولة تجديد تفعيل المشاعر والأحاسيس السددة مما يقفل عاطفة الرجل أو المرأة تفعيلاً غرائزياً يعيد إلى العلاقة المشروعة التي توقفت نشاطاً الجنسية عن العمل . إنما هنا أشبه بعلاج نفسي لحالات التعثر في الممارسة الجنسية المشروعة القائمة على حب حقيقي متبادل بين الرجل والمرأة .

ولا شك أن التجسيد الإخراجي لهذا الموقف الغرامي عن طريق استرجاع صورته استرجاعاً مريباً مصاحباً لاعتراف الجارية سوف يؤدي إلى تنشيط لأعاليات المتفرج الجنسية ( ذكراً كان أم أنثى ) ليفرض حالة التسلط الجسمي والجنسي ، تلك التي خدمت لتراكم المشكلات والقضايا

<sup>١</sup> المصدر نفسه ، ص ٢٠

<sup>٢</sup> نفسه ، ص ٢٠ - ٢١ .

والإعمال العقلي المتراحم ، الذي يصب الجسم بالبلادة وينفي عن النشاط الإنساني كل ما يتصل بالجسم وحاجاته الغريزية وربما يقتلها تحت هيل الأفكار المتلاحقة .

ولكن إذا وجدنا سالومي ومن في قصرها من الجوارح يهتمون بأجسامهم فحسب فإن في ذلك تعطيل للنشاط العقلي :

" مروي : ليس هذا هو حال ملكتنا على أي حال . إن

سالومي لا تستحم إلا بلين للماعز الذم بعد أن يتم تدفئه قليلاً ونقوم بتدليك جسدها الفارق في اللبن لمدة ساعة على الأقل ، ثم تخرج من حمام اللبن لتدلكها بعسل النحل ونطعمها بغذاء الملكات ، ثم تفصل في النهاية بالمطور القادمة من بلاد الشرق البعيد . "

وهنا يتساءل العبد سؤالاً مائلاً ، أقرب إلى الأسئلة التي يطرحها دعاة التحريم في كل عصر ومكان وكان المرأة لا تقيم بجسدها إلا إذا كان لها زوج !!

"العبد : أهي متزوجة سالومي ؟

مروي : بل هي وحيدة كالقمر في السماء .

العبد : ولماذا لم تزوج ؟

مروي : كيف تزوج وقد ( قمس له ) وقد قتل الرجل الوحيد الذي أحبه .

العبد : وإذا كانت قد أحبه فلماذا قتله ؟ "

إن مسلمانوي هنا يوازن بين الحديث عن جسد المرأة والحديث عن مشاعرها . فيتخذ من السرد الوصفي أسلوباً لوصف اهتمام سالومي بجسدها ويتخذ من الأسلوب القائم على السأول الاستكشائي المنطقي أسلوباً ينتظر إجابة تكشف عن مشاعرها الحقيقية وعن التناقض الواضح بين مشاعرها وسلوكها في سبيل إيضاح دوافعها الحقيقية للفعل الذي فعلته أو حضت غيرها على فعله في مقابل أن يتحقق له ما يريد .

ولا شك أن هذه الموازنة بين حديث الجسد والجنس وحديث المنطق والعقل يحول دون القول بأن حديث الجسد كان مثيراً للغريزة الجنسية . حتى ولو تم تجسيد مشهد سالومي في حمام اللبن والعمل ، فإن تجسيده المسترجع مرتباً في العرض لن يحيل المشهد إلى مشهد إثارة جنسية لأنه

<sup>١</sup> نفسه ، ص ٢١ .

<sup>٢</sup> نفسه ، ص ٢٢ .

أولاً يدخل في نسج الحدث الدرامي من ناحية ومن ناحية ثانية ذلك التوازن الذي هندسه سلماري في البناء الدرامي بين حديث الأجساد وحديث الانتقاد : (انتقاد الجسد المستكر لفكرة قتل المشقة لمن يحب ، وانتقاد الجارية للوصف الذي يلفظ به العبد ) :

\* العبد : في هذا الوقت من السنة يكون قد مضى عندنا موسم النعمة التي تداعب شعور الفتيات العذارى وحل موسم الريح التي ترفح ذيل أردية النساء في الهواء .  
مرواي : يا لك من عبد خبيث . لو سمعت حبيبي تنفوه أمامي بمثل هذا الكلام لقتلك على الفور <sup>١</sup>

معنى ذلك أنها تقصر نفسها على رجل واحد لا تحب سواه وتجتعل إذا سمعت من غيره قرلاً أو اشتمت بذاته في كلام أحد غير حبيها .

وليس في ذلك شيء من الذيلة أو التهنك ولكنه دليل على صدق شعورها ونشداتها الحنان من رجل واحد هو حبيها .

إن سالومي التي قتلت يوحنا المعمدان بإشارة من إصبعها إلقاء قضبة فضحة لأمها التي خالفت الشرع بزواجها من الملك هيرود شقيق زوجها يلوب جسدها خوفاً وهامي محاول عبثاً أن يلقي حبيها نداء جسدها : إن تلبية نداء العقل يعارض مع تلبية نداء الجسد . فنداء العقل يظل نداء الجسد إذا لبي صاحبها نداء العقل قبل تلبية نداء الجسد وقد لبت سالومي قضية كانت تستأديها وأتمملت نداء الجسد لأن من رغبته فيه محاوراً بجسده جسدها لم يكن يمتلك سوى نداء الفكرة - نداء الشريعة - لم يكن يسمع سواها !! سوى الفكرة التي قتلتها !!

\* .... عد إلى شهرا واحداً فقط . عد إلي أسبوعاً ، عد إلي يومين أو ليلة واحدة ، عد إلي ساعة ليس إلا ثم اتركني لانيه . قد عطرت فراشي بمسك عود وعنبر . بالمياح فرشت سريرى بكتان مصر هلم تعال . إني عطشى إليك . تعال لتروي الآن . فالليلة قد أكمل القمر . أين أنت؟ فتحت عنك في كل مكان فلم أجدك .

.... عطشت لك نفسي ، اشتاق إليك جسدي . تعبت من صراخي كل ليلة ويس حلقني . فأنت روعي من انتظارك يا حبيبي <sup>٢</sup>

<sup>١</sup> نفسه ، ص ٧٢ .

<sup>٢</sup> نفسه ، ص

لقد ركع جسد الملكة التي كان صوت سلطانها يهز القاعة منذ برهة فأرعب الوزراء والحاشية ، أركعها جسدها الذي أحمله سلطانها أركعها أرضاً ، طلباً لاستجداء جسد الحبيب الذي قلعه سلطان قضية خاسرة مختص بأمانها التي أغضبها إتمام يوحنا المعمدان لها في صراخه في البرية بالزنا فكتمت هي صوت جسدها المنبوء من عقل يوحنا المدلوع بالعقيدة على الرغم من ههنا الصارخ وأتوتها الطاغية وصنوف الإثارة في رقصها . وأطلقت صيحة محاربة حبيبها .. إغراس صوت فكره ومعتقده وما كانت تلدي ألفاً قد أغرست جسده فحسب !!

وهامي الآن تصرخ في البرية بكل ذرة في جسدها بكل خلجة على ذلك الحبيب دون مجيب !!  
 "سالمومي : وهل يستطيع الملك أن يعيد إلي حبيبي ؟ لقد اختطفه مني الموت وجعلني الأقدار أداته .

ميراي : قد كانت لك قضية يا مولائي  
 سالمومي : ( صائحة في عصبية ) فلتنهب كل القضايا إلى المحيم ..  
 أريد حبيبي " ١

أليس في تمسكها برجلها المقتول الذي عشقته ضرباً من الوفاء ؟ أليس في موقفها ذاك ضرباً من المستحيل الذي يشبه المستحيل الذي يطلبه ( كاليجولا ) البير كامبي والمستحيل الذي يطلبه ( سالم ) ألفريد فرج ؟ الأول يطلب القمر والثاني يطلب كليب حياً وهي تطلب المعمدان جسداً حياً !! وكل واحد من هؤلاء شديد الإخلاص في مطلبه شديد الجدية في مسعى الوصول إلى نيل ذلك المطلب المستحيل .. وكل واحد منهم مصاب بلوثة عقلية لعدم توازن حلمه مع الواقع المادي من ههنا تكون النتيجة الحتمية أمام أي منهم هي ترك عالمنا المادي والرحيل إلى العدم ليلحق بطلبه المستحيل اللحاق به في عالمنا المادي :

" سالمومي : .. آه لشدة ما أتوق للحاق بحبيبي ! لكنني لا ولن أنصاع لتوجيهات قدر أرعن تلزمني لقتل حبيبي ثم يريدني الآن أن أقتل نفسي مزينة في الطريق بوعد اللقاء " ٢

<sup>١</sup> نفسه ، ص ٣١ .

<sup>٢</sup> نفسه ، ص ٣٣ .

## مشاهد اغتصاب الوطن والمواطنة

### في مسرح سعد الله ونوس

ليس هناك أقيح ولا أظف من جرائم الاغتصاب ، سواء كان اغتصاباً جنسياً للمواطن أو اغتصاباً مادياً للوطن والمواطنة . وفي مسرحية اغتصاب<sup>١</sup> التي كتبها سعد الله ونوس في معارضة درامية تراجيدية لمسرحية ( القصة المزدوجة للذكور بالي )<sup>٢</sup> صور سعد الله ونوس بشاعة اغتصاب العدو الصهيوني لفلسطين وبشاعة اغتصابهم لنساء فلسطين أمام الأزواج المعتقلين والمصفدين في الأغلال واغتصاب الرجال أمام زوجاتهم وتصوير عملية إخصاء الرجال وتزريق أجساد النساء في محاولة انتزاع الاعترافات تجسيدا لفكرة العنف الكامن في جوهر الدولة وأساس وجودها :

" اسماعيل : ليس لدي ما أعيركم به  
ماتير : لنبدأ العرس

( داليد وموضى يجران اسماعيل ، وجدعون يسك عجيزة دلال ، ويلفها . الجميع يتجهون إلى الغرفة الداخلية )

جدعون : تعالي يا الغرفة الخيرات ( تبقي عليه ) آه .. هكذا أريدك ،  
شرسه أريد

عروسي يا دفاقي ، إني انتصب كجبل جلعاد .

اسماعيل : كلاب .. كلاب

( يتجريد الكلمة بإفعاعات مختلفة حتى تتحول إلى ما يشبه الحشرة ، ينفخون في الغرفة الداخلية )

ماتير : ستري كيف تحمل عقده لسائه ! لا يهز المرء إلا ما يمس رجوله وهؤلاء  
البهائم يودعون كل كرياتهم في فروج نساتهم .

اسحق : وإذا لم يتكلم

ماتير : لا يبد أن يتكلم ، هذه الوسيلة أكثر فاعلية من التيار الكهربائي

<sup>١</sup> سعد الله ونوس ، اغتصاب ، ( أدب نقد ) ج ٥٥ - القنطرة ، مارس ١٩٩٠م - عن حزب النضال الفلسطيني .

<sup>٢</sup> البرور بالبحر ، القصة المزدوجة للذكور بالي ، ترجمة د. صلاح فضل ، سلسلة من المسرح العالمي ، الكويت ، أبريل ، ١٩٧٤م .

هل تحتش عمامك ، وتبدأ الاحتفال

اسحق : دح جدعون يبدأ .

ماتير : وددت لو أنك البادى ، لا يهم متلير الحفلة معي ! ( يلقه بلزاعه ،

ومضيان نحو الغرفة ) لا أدري إذا كان بوسمك أن ظههم ذلك يا بني

هذه الحفلات تنير في نشوة تكاد تكون دينية ، نعم دينية . " ١

" الدكتور : هل شاركت في الاغصاب ؟

اسحق : لا

الدكتور : لماذا ؟

اسحق : هؤلاء العربيات من يضمن ، خفت أن تنقل لي عدوى ما .

الدكتور : ماذا فعلت إذن ؟

اسحق : ( متردداً ) كان يجب أن تكسر حصيته تماماً ، وضمت قلبي بين فخلليه

، وروحت أحفظ وفق طريقة تعلمناها من بابا .

وكان جدعون شديد الهياج .

الدكتور : وأنت هل قيجت ؟

اسحق : في البداية ، حين واقبت جدعون وهو يروضها ، ولكني فترت فجأة

كانوا يتوالون عليها ، وكان ثمة صراخ وشتائم وموسيقا صاخبة ، إننا

نستخدم للموسيقا في مثل هذه الحالات .

وفجأة بدأ صلري يضيق .. لا .. لا .. أرى فائدة من سرد هذه

التفاصيل .

الدكتور : ( يحزم ) تابع .

اسحق : إنما توافقه يا دكتور

اسحق : فجأة بدأ يضيق صلري .. ثم تحول الضيق إلى غضب أعمر فتناولت شفرة

واقترعت منها ، أنت تعرف أن العربيات يحملن شعر العانة ، .... كان فرجها

أملس وملطخاً بسوائل الآخرين وأحسست أنني عموم ، ..... انحيت عليها

١ سعد الله وئوس ، نفسه ، ص ٥٤ .

وبدأت أشق ألاماً صغيرة في لحمها ، شطبت عانتها وثديها ، ثم أوقفني مائت .

كان العرق يتصبب مني . وكان كلامي قد فقد وحيه .<sup>١٠</sup>

ترى إلى أي مدى يمكن أن تقشع أبدان من استمع إلى هذه الممارسة السادية الوحشية ، التي لا تتم بدافع الرغبة في الجنس ، بل بدافع امتنان كرامة الإنسان لكونه يتنازل من أجل حصول بلاده على حريتها من أجل أن يكون له وطن ، بيت آمن أسرة ، حاضر ، مستقبل ، وإلى أي مدى تتجهن رجولة الرجل أمام زوجته وشرف المرأة أمام زوجها ، فما الهال إذا تجسدت صورة هذه الممارسات على المسرح ، هل ستتر غريزة من يشاهدها ؟!

إن هذه الأعصاب الباردة لرتكبي جرائم إحصاء الآخر وانتهاك عرضه وعرض زوجته دون أدنى شعور بالذنب لا تتر أدنى شعور بالتهيج - مجرد التفكير في المباح الجنسي - لدى مشاهدتها إذا تجسدت أمامه على خشبة المسرح ، بل ستتر حنقه وكراهيته لدولة إسرائيل التي انتهكت الوطن والمواطن ، وليس المواطن الفلسطيني فحسب بل انتهكت مواطنة المواطن الإسرائيلي نفسه ، لقد أثار ما حكاه ذلك الإرهالي الرعدي الصهيوني ( اسحق ) غضب طبيه النفسي (اليهودي - الإسرائيلي) :

الدكتور : هل أنت نادم على ما فعلت ؟

اسحق : نادم ! ولم الندم ؟ كان ذلك جزءاً من واجبي

الدكتور : ولم تفرز ما فعله زملاؤك ؟

اسحق : طبعاً لا .. بل كنت ألوم نفسي لأنني لا أملك خشونة وعفوية جدعون ، خفت

أن يظن بابا أنني أقل صلابة مما يأمل<sup>١١</sup>

إن هؤلاء الصهاينة والعسكريين أمثال مائت الذي يشاكله في الواقع الإسرائيلي (شارون)

لا ضمير لهم ولا إحساس لديهم بالذنب ، ومن ثم فليس في قاموس معرفتهم شيء يعرف بافترامات لذلك نجد خشونة جدعون وصلابته وعفويته أو بوهيمية الجنسية طريقها إلى فراش زوجة اسحق نفسه ، حيث يفتقد اسحق تلك الخشونة والصلابة الجنسية التي تحتاجها زوجته (راسين) :

<sup>١٠</sup> نفسه ، ص ٥٤ - ٥٥ .

<sup>١١</sup> نفسه ، ص ٥٥ .



إضاءة على غرلة في بيت جدعون ، يظهر جدعون نصف عار ، وراحيل تتمرغ على الأرض مشتعلة اللبنة وممزقة الملابس .. يظهر عري جسدها في أكثر من موضع :

- راحيل : يا إلهي ، إلى أي حضيض فوي ، كيف أمكن أن تفعل ذلك ؟  
جدعون : آسف من أجل الثياب ، يمكن أن ترتب الأمر  
راحيل : سافلي .. أعلنا ما تألف من أجله وماذا عتي أنا ؟  
جدعون : إذا لم تكفي يمكن أن نكررها  
راحيل : كيف تستطيع أن تكون منحطاً وحرقاً إلى هذا الحد ؟  
جدعون : إذا واصلت شتانك فلن أستطيع ضبط نفسي ، إنك شهية حين تلغزين (بداعها) وشهية حين تقاومين .  
راحيل : لا تلمسني يا إلهي كيف سوّكت لك نفسك ؟  
جدعون : أوجوك لا تلعي معي لعبة البراءة ، كنت تعرفين جيداً ما أريده منك .  
راحيل : وهل كنت أعرف أنك ستأله هذه الطريقة .  
جدعون : هذه الطريقة أو تلك ، ما الفرق ؟ أعترف أنني أفضل الحشونة في الحب .

- راحيل : عشونة ! ولكنك اعتديت عليّ  
جدعون : لست من هؤلاء الرجال الذين يلذبون كقوالب الزبدة ، لديك في البيت قالب زبدة وهذا يكفي .  
راحيل : لا يهمني ما أنت بين الرجال ، ولا أدري إن كنت تحسب منهم ، لقد هتكني .  
جدعون : لا تنسي إنك جنت بمحض اختيارك  
راحيل : جنت لأنك وعدتني بالصدقة ، ولأنني بحاجة إلى معونة صديق "

- راحيل : " يا إلهي .. كيف ووطئني الأكاذيب وإلى أي حضيض هويت  
جدعون : اصمي يا حبيبة ، لم تعروطي ، ولم تتخدي .. كنت تعرفين بوضوح إلى أين أنت قادمة ، ربما لم يعجبك الأسلوب .. ولكن بالنسبة لي هذا هو الحب ، إنه عنف وسيطرة .

راحيل : لماذا لا تقولها ؟ إنه الاختصاب .  
جدهون : حين كنا صغاراً علمونا أن نحذر الشفقة والرفقة وأن نتزعج ما لم يرد انتزاعاً . نعم  
الاختصاب فكلمنا ازدادت ضرورة ازداد تقديرنا بها<sup>١</sup>

ويطول حديثهما المزاوغ عن الجنس وعن حفلات الاختصاب التي يلعبونها في مركز  
الاستخبارات للفلسطينيات والفلسطينيين ويتطرق الحديث إلى ذكر زوجها اسحق .  
" راحيل : ويشارك اسحق في هذا كله ؟

جدهون : طبعاً . ولكن فيه رعاية لا تخطئ العين منذ فترة أننا بزوجات أحد المعتقلين .  
والقنا حفلة صاخبة . لكن اسحق حاول أن يتفوق في القسوة امسك شفرة  
وراح يشطب عانتها وقلبيها .. ثم قطع حلقة فهدا الأيسر .

( يقترب منها ، ومع الكلام يتنامى هياجه ) كرزة حراء ذامية حملها بين أصبعيه  
، ثم رامها بنفور وعلع ، كان وجهه مخفناً وعيناه ترفقان في وميض يائس ،  
الموسيقا صاخبة والدم يسيل مع الخناعات الجسد ، وحلقة فهدا كرزة حراء  
ملقاة على الأرض .

راحيل : لا تلمسني  
جدهون : شهبي وعبك ، شهبي غضبك ، شهبة شراستك  
راحيل : لا تلمسني ، ابتعد عني ، إنكم وحوش ، يا إلهي إلى أي حضيتي هويت ..  
( يسيطر عليها ، ويبدأ عملية اختصاب جديدة ، تتلاشى الإضاءة )<sup>٢</sup>

هذا مشهد جنسي تام ، ولكن لأنه اختصاب عرض وطن وعرض مواطنه ، فإن لذة تلقيه  
تنهب بها وحشية تصوره أو تجسده . وهو جزء لا يتجزأ من نسيج الحدث الدرامي . ومعنى  
ذلك أن الحكم عليه منفصلاً عن الحدث شيء بعيد عن أصول تقدير الصورة . وهي صورة في  
محورها تكشف عن مدى توحش العدو الصهيوني وبشاعة المسلك الصهيوني على مستوى التعامل  
مع الفلسطينيين وعلى مستوى التعامل مع الصهاينة مع بعضهم البعض في المجتمع الإسرائيلي  
الصهيوني .

<sup>١</sup> نفسه ، ص ٦١ ، ٦٢ .

<sup>٢</sup> نفسه ، ص ٦٢ .

## جماليات لعبة الخيانة الزوجية

### في مسرح "هارولد بنتر"

يظل القارئ لمسرحية "العشيق" لهارولد بنتر متدهشاً لمسوك ذلك الزوج الذي يترك بيته قبل حضور عشيق زوجته ولا يعود إلا بعد انصراله كنوع من ترك الحبل على الغارب للزوجة طالما أن الخيانة تسعدنا .

( ريتشارد يدخل حجرة النوم قادماً من الحمام يساراً ، يأخذ حافظة أورانج من الدولاب في الصالة الصغيرة يتجه نحو سارة . يقبل خدها . ينظر إليها مبتسماً لمدة ثانية . سارة تبسم له .

ريتشارد : ( بمودة ) هل سيأتي عشيقك اليوم

سارة : هم

ريتشارد : متى ؟

سارة : في الثالثة

ريتشارد : مستخرجان .. أم متبليان بالمرل ؟

سارة : أوه .. اعتقد أننا سنبقى

ريتشارد : ظننت أنك تودين الذهاب إلى ذلك المعرض .

سارة : نعم كنت أود ذلك .. لكنني أعتقد أنه من الأفضل البقاء بالمرل

اليوم

ريتشارد : هم .. هم .. حسناً . إذن يجب عليّ أن أخرج ( يلهب إلى الصالة ويضع

قبضته المستعيرة السوداء فوق رأسه )

أعتقدين أنه سيبقى لمدة طويلة؟

سارة : هم .. هم .. هم

ريتشارد : إذن حق السادة تقريباً

سارة : نعم

ريتشارد : أتخفى لك قضاء وقت ممتع

سارة : ميم .. ميم

ريتشارد : باي ، باي

سارة : بأي ١٠

" ريتشارد : حضر عشيقك ؟ أليس كذلك ؟

سارة : هيم . آه نعم " ٢

ومع دهنشة القارئ يشعل غضبه بل ربما قرقه من أمثال ذلك الزوج الديوس ، حتى مع كون المجتمع أوروبياً وإنجليزياً فلا يقل أن يكون هناك زوجان على هذه الشاكلة غير أن القراءة التحليلية الثانية تكشف في نهاية المسرحية عن أن عشاق الزوجة الخائنة لم يكونوا غير زوجها نفسه الذي كان يتخفى أو يتكر في هيات مختلفة وبأسماء مختلفة وأساليب مختلفة . ولا ننري هل هي لعبة مشتركة بين الزوج والزوجة أم أنها لعبة الزوج منفرداً والزوجة لا ننري أن عشاقها لم يكونوا سوى زوجها في حالة تنكر وتقمع خلف شخصيات متعددة يلعب معها لعبة العشيق دون أن ننري .

" سارة : فكر في زوجي إنه يملني . تعال هنا وسأخس لك . سأخس به لك . إنه وقت

المخس . أليس كذلك ؟ ( تمسك يديه . يهبط على ركبتيه ، معها ، الاثنان واثمان معاً . يقتربان . تربت على وجهه ) " ٣

" سارة : الوقت متأخر لتناول الشاي . أليس كذلك ؟

لكني أظن أنه يروق لي . أأست حبوباً ؟ لم أرك من قبل إطلاقاً بعد غروب الشمس . زوجي في مؤتمر لوقت متأخر من الليل . نعم إنك تبدو مختلفاً . لماذا ترتدي هذه البذلة الغريبة . ورباط العنق هذا ؟

أنت عادة ترتدي شيئاً آخر . أليس كذلك اخلع جاكيتك هيم ؟ أأحب أن أغير ؟ أأحب أن أغير ملابسني ؟ سأغيرها من أجلك ؟ يا حبيبي . أغيرها ؟

أيروق لك ذلك ؟ ( صمت . تقرب جداً منه )

ريتشارد : نعم ( وقفة ) غوري ( وقفة )

غوري ( وقفة ) غوري ملابسك ( وقفة )

<sup>١</sup> هارولد بنر ، المتيق ، ترجمة د. نادية البهاري ( المشرح ) ح ٥٩ أكتوبر ١٩٩٣ م . ص ١٤٧

<sup>٢</sup> نفسه ، ص ١٤٨ .

<sup>٣</sup> نفسه ، ص ١٥٨

أيضا الغاية للمصحة .

( الاثنان ساكنان . واكان وهي متحية فوله )<sup>١</sup>

وتظهر جماليات هذا النص في كون الخلق لا يعرف على وجه التحديد هل الزوج هو الذي تنكر في هينات عشاق مختلفين على زوجته أم أن للزوجة عشاقاً حقيقين والزوج يعلم ولا يبالي ؟ هل هي لعبة خيانية يلعبها الزوج مع زوجته يعلمها دون أن تفصح هي عن ذلك ودون أن يفصح هو أم أنها لعبة متفق عليها بينهما . إن فعل الخيانة يعلم الزوج وتسهيلاته عمل قبيح ، كما أن لعبة الخيانة التي يوهم فيها كل من الزوج والزوجة شريكه عمل قبيح يراد به عمل رائع إذا كان الزوج والزوجة هما أطراف اللعبة ، فإذا لم تكن الزوجة تعلم أن عشاقها الذين يختلفون عليها في خلوة مدلية يعلم زوجها وتسهيلاته ما هم إلا زوجها نفسه في هيئة تنكبة مختلفة فذلك قبيح منها ومن العشيق وأما فكرة تنكر الزوج في هيئة العشيق فهو رائع لأنه فعل ما فعل صيانة لشرفه وإن كانت الوسيلة أو الحيلة نفسها غير نظيفة .

إن هذه الصورة الجنسية في لعبة الخيانة الزوجية غير مثيرة للشهوة وغير محرضة عليها ولكنها صودة تعليمية لمعالجة حالة مرضية نفسية لدى زوجة لا تستطيع أن تحيا بهي الخيانة الجنسية

### الغواية في المسرح الأجنبي

كريستيانو : ( مثلاً ) من التي تستطيع أن تفهمني وتحبي من ؟

كيارا : العالم مليء بالنساء ( يعني كريستيانو رأسه مرة أخرى وهو

متضايق ، يمر فترة صمت قصيرة . كيارا تقرأ أفكاره )

إنني أفكرن فيما أفكر فيه أنا يا كريستيانو . كلهن . لا تحف من امرأة .. إن

كل ما يمكن أن تسألك إياه . هو بعض الحب . حتى يمكن أن تشعر بالها حية ،

ومفيدة .

كريستيانو : ( رافعاً رأسه ) أنت .. أنت غير محبوبة . كيف تصبرين على ذلك؟

كيارا : ( تضع قدميها في خفيها المتحيين ) أنا في حالة انتظار

كريستيانو : انتظار ماذا ؟

<sup>١</sup> نفسه ، ص ١٥٨ .

- كيارا : مثل كل النساء في بلد كاثوليكي . انتظر معجزة كريستيانو : أية معجزة ؟
- كيارا : حيث لا يوجد الطلاق .. فالموت . كريستيانو : ماذا تعين ؟
- كيارا : كنت أمزح .. أنا في انتظار الحب .. كريستيانو : تأملين في حبه .. هو ؟
- كيارا : لا كريستيانو : من إذن ؟
- كيارا : ( في غموض ) حب طفل . حب دفء شخص ما بالقرب منا ( تنظر إليه مباشرة ) صدقتك ..
- كريستيانو : ( مضطرباً ) أنت تعرفين يا كيارا .. ألي ..
- كيارا : وأخيراً ذكرت اسمي . وتلك هي الطريقة التي يبدأ بها الشخص عندما يحب الناس فاسم الشخص إنما هو شيء مطبوع في النحن . لا يتفصل إذا دعاك أحد بالاسم ، فأنت تشعر بأنك حي .. مولود . ومرغوب ( في استمتاع )
- " كريستيانو " .. اسمك جميل . ( وهي شبه عارية ، تتحرك في إغراء شديد تجاه القفص ، وهي تبدو جميلة وفيها غرور مأكراً )<sup>١</sup>

إن هذا النوع من الغواية قصدت به كيارا توظيف كريستيانو المكبوت جنسياً وانحبوس في قفص حديدي حقيقي باختياره كرهاً في الناس ، قصدت استخدام كريستيانو بعد أن توقفه في حبها أن يخلصها من زوجها ( بترو ) الذي يكرهها وتكرهه ويسبها بأقذع الألفاظ ويطعنها في شرفها كلما رأى وجهها ، وهي ترى للمعجزة في خلاصها من ذلك الزواج الكاثوليكي فهو الموت، وهي تقرب من الإجابة عن سؤال كريستيانو ( ماذا تعين ؟ ) " كنت أمزح .. قرب من الجواب لأنما تلحق إلى موت زوجها لا موتاً هي وهي حقاً تنتظر الحب كما تقول له حب رجل آخر ( وهي تقصده تلميحاً لنوايته ) حتى ترزع في داخله بفترة التفكير في الخلاص من أخيه زوجها حتى تصبح

<sup>١</sup> مارلو لرائي ، القفص ، ترجمة د. إبراهيم حنانه ، ( مجلة المسرح ) ع الحادي عشر ، السنة الأولى مايو ١٩٨٢ م ، ص ١٠٥ .

له هو . وهي تفويه على مراحل لما يكاد ينطقى لمحب شبقه إليها والذي أشعلته بحب شديد ونعومة حتى تعيد إشعاله من جديد ؛ فحفظ فيه رجولته ، غريزته الجنسية :

أنت لا تعرف كيف تجد سعادتك ( تتحرك نحوه وتمسح على شعره ) آسفة (يرفع كريستيانو وجهه إليها في امتنان ، ثم يقبل يدها التي كانت قريبة من لعمه . فتاجأ كيارا وتناثر بذلك تسحب يدها وتمسح عليها من غير قصد )<sup>١</sup>

إن الإثارة الجنسية التي تصنعها ( كيارا ) في انفرادها بكريستيانو الخبوس بإرادته في لفنص حديدي في ردة البيت لم تكن يفرض رغبته في تسليم نفسها له ، ولو لم يكن محبوساً في تلك الزنزانة الحديدية لما فعلت ما فعلته من غواية لشقيق زوجها وهي تفويه بجسدها المعبود وبجاءتها الجنسية وتكثر من ذلك على جرعات لما فهمت ما يكنه للآخرين من كراهية تريد أن تستمرها في تحليصها من زيجة استمرت عشر سنوات لم تنم سوى الكراهية والاحتقار المتبادل والتناذر بينها وبين زوجها (بترو) شقيق كريستيانو الأصغر الذي سجن نفسه في القفص برغبته :

" حيث نفسي كي احفظها من أن توقع الأذى بشخص ما "

خاصة وألما سمعته من قبل في محاوره لما يبدى استعداده للقتل وهو يبرر لكيارا سبب حبسه لنفسه بسبب خوفه من الناس :

" ..... أنا خائف منهم . خائف من نفسي .. لأن ( مستثراً ) ربما كنت اضطررت إلى القتل ... قتل هؤلاء الذين يكذبون ، ينافقون يستهزئون بالآخرين .

كيارا : ( لنفسها مرة أخرى وقد جهرقا الفكرة ) " إلى أن أقتل

كريستيانو : ( معذبا نفسه ) أجل . فأتا أدهر بأن لدي القوة والإرادة أتعرفين لم مجنت

نفسى خلف تلك القضبان ؟ لأنني أكرهكم كلكم .. ( يهز يديه بقوة ) بل

أستطيع قتلكم كلكم . إن سيطرة الإنسان على نفسه إنما هي جهد فوق طاقة

البشر .

إن تلك القضبان تساعدي ( يتسحب إلى نفسه ورأسه منح )

كيارا : ( لنفسها مرة أخرى ) أن تقتل

كريستيانو : أجل . فالإنسان أقلر الحيوانات . إنه يعيش من يده لقمه وهو يدب وضجاً

خسباً تأسياً العزة والثاني والحب "

<sup>١</sup> نفسه ، ص ١٠٦ .

إن هذا الكلام يندلج - من جهة نظر كيارا - على زوجها بترو وتشجعها رغبته الدينية في القتل خاصة من له صفات الحسة كزوجها يشجعها ذلك على مضاعفة جرعة الإساءة كريستيانو جنسياً لمزيد من التعلق بها وطمعاً في علاقة غرامية معها تخرجه من سجنه وأملاً منها في أن يكون وسيلتها للخروج من سجن زواجها الكاثوليكي بمرجل كربه ولذره ويعاملها ببوهيمية وكأفأ أنثى حيوان فهو يهينها ويقتصرها بمناسبة وبغير مناسبة وعلى مرأى من الجميع ، خاصة كريستيانو . ربما لشكه في علاقة ما بينهما لما وجد كريستيانو يدافع عنها - فجأة - بعد أن نجحت في جعله يتعلق بها .

" كريستيانو : ( متألماً ) لا . أنت لا تعرفها ، ولن تفهمها أبداً  
بترو : ( في الحكم ) أنت على صواب ، فقد ضايعتها ( إلى كيارا الآن ) إنه يتألم . الآن  
تعلمي القهوة التي وعدته بها ؟ "

وهكذا يواصل بترو إهانتها وإقامتها ببقاء دون أن يدري أنه يساعدها على إنجاح خطتها في  
الواقعة بين الأخوين :

" ألا تحبته ولو قليلاً .. يا للمسكين "  
" يقول باني لا ألهمك .. إنه منطوق ومهذب وحجبل "  
" .. ألا يمكن أن نحاولي الشيء إياه مع شخص مخول بمرور .  
( يصفع كريستيانو أخاه بترو . ليؤخذ الأخير في دهشة شديدة .. ) "  
" ( لقد كانت تنتظر وقوع هذا العراك ، الذي كانت السبب في تحريكه والذي يتوقف عليه  
مستقبلها .. ) "

ولما يرفض بترو العراك مع أخيه تصبح فيه " لأنك جبان " وهنا يلعب بترو لعبة الإثارة الجنسية بممارسة الجنس مع زوجته كرهاً وغضباً لما على مرأى من حقيقته كما لو كانوا حيوانات لا يلام أخيه من ناحية ولا يلامها وأهانتها لإحساسه بتعلقهما ببعضهما البعض :

" بترو : ( في هزء وسخرية ) كنا نتألم من أجلك كنا في السرير معاً نمارس الشيء إياه في حماس كنا  
نضحك .. أجل ( في ابتسامة مفتعبة ) كنا نضحك عليك في سخرية "



" بترو : كنت أسمع لها بعض المرات بأن تدافع عك . وكنت أخطرُها بأنني أهينك كي أخلق منك رجلاً . وكانت تقول لي بأنني أشتط بعيداً في ذلك ، ولربما اشتط اليوم " .. أردت أن أجعلك تبدو في عينيها شخصاً عظيماً . ولفوق ذلك كله فهي امرأة . ربما تستطيع الآن أن تجد الشجاعة لمواجهة شخص ما . وإن تذهب مع امرأة إلى السرير . ليس امرأة مثلها فهي لا تطاق . إنك تستحق امرأة ذات طبع أحسن . ( يقترب من كيارا من المشاهد أنه يجاهد فيضبط انفعالاته ) دائماً كالقطة عند الاحتياج الجنسي . ( تتظاهر كيارا بالقراءة ) ، .. هل تريدونه أن يسقط بين ذراعي شخص مثلك ؟

" ( يسكها في إحكام ) أتريدين مني أن أهلك ؟ .. أتعرف بأنك في حاجة إلى ذلك ، لأنني أملكك قليلاً في الأيام الأخيرة . لم أنت مخرجة من ذلك ؟ ( تنجح في الإفلات من ذراعيه إلى كريستيانو )

النساء دائماً هكذا .. مترددات ، يدعين الحياء ويتظاهرن بأنهن لا يردن المضاجعة غلبها متني نصيحة : إذا حاولت مع امرأة وقامت بمثل هذا المخرج والمرج لا تلبس منها . بل أعطها إياه بأي شكل . ( إلى كيارا التي تحاول الهرب منه ) تعالي ولأره كيف تمارس العملية .. هذا واجب أخوي . تعالي ( يحاول أن يدفعها نحو السرير ولكنه يفشل . إلى كريستيانو ) هل سمعتها ولو مرة واحدة وهي في السرير تقول " كفاية " ؟

لقد كنت دائماً مستيقظاً وسمعتنا أنت تعرف .. أمّا لم تقل ذلك قط . اليوم للمرة الأولى تقول لا ، ربما لأنها ( متذكراً ) أنا فلهم إما مترددة في الاستسلام لزوجها لأنه لم يرد الضربة بضربة . ( إلى كيارا ) لقد حان الوقت الآن كي تري شقيق زوجك إلى أي مدى أنت رائعة .

كيارا : ( وهي تتأخر ) كريستيانو

بترو : هو الآخر سيحصل على ذلك ذات يوم . هنالك في هذا المكان . يجب علينا أن نجعله يأمل " بأنها " مستظّل تريده . حتى بعد ( إلى كريستيانو ) النساء حيوانات غريبة ... متقلبة المزاج "

شروع في اختصامها على مرأى من شقيقه الأصغر .

## كازانونا والتحرش الجنسي في مسرح أبولينير

بعد التحرش وسيلة إغراء أساسية في مسألة الغزل اجنسي ، وقد ظهر في المسرح العالمي كثيراً وفي صور متعددة . غير أنه غير قليل في المسرح المصري - كما رأينا - ومن صورته في المسرح العالمي ما يتجسد في مسرحية ( كازانونا )<sup>١</sup> وإذا كانت مسألة التحرش الجنسي عادة ممتلك الذكور ، إلاّ أننا نجد في هذه المسرحية فعلاً مشتركاً بين الذكور والإناث ، وهو يبدأ مع المشهد الافتتاحي الغنائي للمسرحية حيث تطارد سيدات المدينة ذكراً :

" السيدات : آه كم هو وصيم هذا البليتي !

تعال معي ، هلك خاتمي .

أنا أهواك ، جمالك قد أسكرني

إلى جوارك أريد أن أعيش " <sup>٢</sup>

إن النساء يطاردن رجلاً يدعى ( بليتي ) ويعرضن أنفسهن عليه ولكنه يهرب منهن :

" بليتي : حتى لا أحب

يا إلهي ! ماذا عليّ أن أفعل ؟

لأنني قد صهرت

للمدينة بأسرها ..

قد ماتت راحة

من أجل عيني في برجهم

ومن كثرة ما جرت في أنري

ماتت سيدة في يزي

ليس لي من حبيب " <sup>٣</sup>

<sup>١</sup> جيوم أبولينير ، كازانونا ، ترجمة وتقديم د . نادية كامل ، سلسلة من المسرح العالمي ( ٢٣٨ ) ، الكويت ، وزارة الإعلام ، أول يوليو ١٩٨٩ م .

<sup>٢</sup> نفسه ، ص ٧٧ .

## دون جوان وفلسفة التحرش الجنسي

عن دون جوان ' يقول نيل الألفي :

" كان يود كالإمكندر الأكبر أن تكون هناك عوالم أخرى ، ليستطيع أن يتابع فيها غزوات

حبه "

" إنه متعطش للجمال لا يروتى أبداً .. ولن يعرف كيف يتعلق بحب امرأة واحدة ، لأنه يشعر في أعماق نفسه أن له قلباً يستطيع أن يحب جميع العالم .. وهو عنده - في هذا الموضوع - طموح الغزاة الذين يطهرون دائماً من نصر إلى نصر ، ولا يستطيعون أبداً أن يحدروا مدى رغبتهم . إنه على حد تعبيره رجل لا يعرف الخضوع ، نزاع إلى التحرر من كل قيد ، إنه يكفر بمجمعه فيتمرد عليه ويمضي متدللاً في غرده فيكفر أيضاً بالسماء " "

لا روابط له ولا انتماء لأحد أو شيء مكاناً كان أم زماناً فهو يتمنى الموت لأبيه لدى انصرافه من زيارته :

" مت في أقرب فرصة ممكنة ، فهذا أحسن ما تستطيع عمله ! إنني أضيق ذرعاً بالأباء يعيشون لدر أبنائهم "

" سجانايل : من الخطأ الكبير أن يحب الإنسان شرقاً وغرباً وعمياً وشمالاً كما تفعل أنت "

دون جوان : ماذا ؟ هل تريد أن يجر الرجل على أن يظل مرتبطاً بأول امرأة اسعولت على قلبه ، وأن يهجر العالم من أجلها ، وألا ينظر إلى امرأة أخرى ؟

## دون جوان وفلسفة النذالة

لاشك أن النذالة تقوم على عدم المسؤولية ودون جوان نذل :

" جميع الحساتنات لمن الحق في أن يسلبن قلبنا ولا يصح أن يكون لأول حسناء

التقينا بها ، الحق في أن تسلب الأخرى نصيبهن العادل في قلوبنا "

والنذل دائماً ما يفلسف أفعاله ليقنع نفسه بأن ما يفعله هو الصواب :

<sup>1</sup> مقدمة ترجمة دون جوان ، روائع المسرح العالمي (٢٢) القاهرة ج . م - ع وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، الإدارة العامة للثقافة ط . لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٦٢ م .

<sup>2</sup> نفسه ص ١٢

" مهما ارتبط بحساء ، فإن الحب الذي آكته لها لا يحملني على ظلم الآخرين " .  
والنذالة تلازم مع الانتهازية :

" إن لي عينين احتفظ بهما لأرى مزاياهن جميعاً ، وأقدم فروض الطاعة والولاء لكل واحدة تفودني إليها طيعتي " .

إن دون جوان العاشق الماجن مستمتع بنفائه وانتهازيته وبوهيميته أليما استمتاع :

" إن الإنسان ليشعر بمسحة كبرى حين يخضع قلب فاتنة صغيرة بمئات العبارات الدالة على الحب والرفاء ، وحين يلاحظ التطورات المختلفة التي تطرأ عليها يوماً بعد يوم ، وحين يجارب بالتحمس والدموع والتأوهات الحياء البريء لنفسية بريئة يحز عليها أن تلقى سلاحها وحين يتطلب بالشرج على كل التمتعات الصغيرة التي تقاومها ، ويقضي على كل حيرة الضمير التي تغايرها ، ويقودها بلطف ورقة إلى حيث يريد لها أن تذهب . ولكن ، عندما يصبح الرجل سيد الموقف فلا شيء هناك ينقصه أو يتمناه ، إن كل جمال الرغبة قد انتهى ، وإننا ننام في هدوء هذا الحب ، حتى يظهر حب جديد يوقظ وشباتنا ويفرح قلوبنا بفرو جديد " .

" وأنا عندي - في هذا الموضوع طموح الغزاة من نصر إلى نصر ولا يستطيعون أن يحدوا مدى رغبتهم " فهو يفعل فعله المشينة بإغواء الفتيات والنساء ويتألم منهن ثم يولي القرار والمراوغات وهو دائماً أهدأ مطارد من أهالي ضحاياها البرينات . والمطاردة لون من ألوان التحرش ، سواء غشلت في مطاردة رجل لامرأة أو امرأة لرجل ، وفي مسرحية ( دون جوان )<sup>١</sup> الكثير من صور المطاردة الجنسية أو العاطفية - إن شئت التخفيف -

" سيجاناريل : ..... يسا عزيزي جسمان ، كان رحيلنا مفاجأة لسيلتك دوناً أليفاً ، فأتت ورائعاً للبحث عنا . وقلبي الذي عرف سيدي كيف يسيطر عليه تماماً ، لم يستطع كما تقول إلا أن يجبرها ، على أن تأتي إلى هنا جبراً ورائعاً ؟ " .

---

مرفيو ، دون جوان ، ترجمة - إدوارد ميخائيل ، سلسلة دوايح المسرح العالمي (٢٢) ج.م.ع - القاهرة ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، الإدارة العامة للثقافة ، ط لجنة الترجمة والنشر ١٩٦٢م .

## التحرش الجنسي وصورة في مسرحية (العجوز المراهق)

وتحتل مسرحية ( قفزة في الحلاء ) بصور التحرش الجنسي حيث قاضي المدينة العجوز المراهق بطارد الفتيات الصغيرات ولا يكتفي بعلاقته الجنسية مع خادمته :

" القاضي : القضية لا قم . إن ما يهم هو المطاردة . وبحسن أن أرحل الآن وإلا ذهبت إلى السجن المؤبد . وكل ذلك من أجل قلة لم أتحصل عليها . تعالي إلى أحضانك يا مومسي البرية .

تيزي : أوه ! لا أستطيع . وماذا يقول كرملي ؟

القاضي : القيلة الأولى والأخيرة قبل أن أرحل

تيزي : وما قيمة القيلة إذا كانت تلك هي كل ما تحصل عليه ؟

القاضي : إنك تفلسفين . ولماذا تفتح زجاجة حمر لا نلوقها ؟

تيزي : نعم

القاضي : تعالي معي إلى حيث أذهب

تيزي : وحق لو أردت أنا ذلك لاني صغرة على هذا . إن أمي تسميني

طعم السجن

القاضي : رغم أن جسمي شاخ فإن قلبي شاب إنني أفضّل أن يكون مخادعاً

شاباً على أن يكون قاضياً عجوزاً يحفظ عبارات الحب ؟

( يمسك لها من خصرها فتخلص نفسها )

تيزي : ولكنني ظننت أنك قلت ..

القاضي : لا أقتني بما قلت . ولكن المعلي ماسأفعل ( تجري ويجري القاضي )

<sup>١</sup> درنا مأكدونا ، قفزة في الحلاء أو العجوز المراهق ، ترجمة : د. أحمد النادي - من المسرح العالمي ١٩٩١ وزارة الإعلام الكويتية

- أول يونيو ١٩٨٩

## سالمومي وإغواء الأنبياء

- \* سالمومي : تكلم ثانية يا يوحنا فإن صوتك هو نبيذي \*
- \* .. إنني مولعة بجسدك يا يوحنا إنه أبيض كزهور الحقل التي لم يشبهها مثلب قط ، إنه يشبه الطلوح الجائحة فوق الجبال .. \*
- \* إن جسدك أشد يباحاً من أقدام القمر عندما تضيء فوق أوراق الشجر ومن صدر القمر عندما يرقد فوق صدر البحر إنه أشد يباحاً من الورود في حديقة ملكة العرب وفي حديقة الترابيل المعطرة ليس في العالم ما يداني يباح جسدك فدعني ألمسه يا يوحنا \*
- \* إن جسدك يشع يا يوحنا إنه يشبه حائطاً مطلياً تبنى عليه المقارب أعشاشها . إنه يشبه ضريحاً طلي بالياض غلظه أشياء كريهة . إنه يشبه جسد الأبرص إنه مفرغ إن جسدك مفرغ ولست أعشق فبك شيئاً غير شعرك إنه يشبه عناليد العنب الأسود وهي تتلألأ من شجرات العنب في آدوم . \*
- \* ليس في العالم ما يداني مواد شعرك فدعني ألمسه يا يوحنا \*
- \* إن شعرك مفرغ يا يوحنا إنه مغطى بالوحل والتراب \*
- \* لست أحب شعرك وإنما أحب فركك يا يوحنا .. \*
- \* ليس هناك في العالم ما يداني احمرار فركك يا يوحنا فدعني أقبله يا يوحنا \*
- وتكرر عبارة لأقبلن فاك يا يوحنا لأقبلن فال سبع مرات حتى بعد أن قتل نارابوث الضابط السوري الذي يحبها نفسه وهي غير آبهة لذلك . وكان يوحنا في كل مرة ينهرها وتعود لطلبها حتى يخفي لثابة في الحب .
- ولا تتمكن من تقبيل فم يوحنا إلا بعد أن جاءوا إليها برأسه على طبق من فضة تفليلاً لوعده هيرودس لما إن هي رقصت له .
- \* سالمومي : إنك لم تتحمل أن أقبل فاك يا يوحنا . حسناً لسوف أقبله الآن سوف أعضه بأسناني كما يعض المرء الفاكهة الطازجة . أجل سوف أقبل فاك يا يوحنا ألم أقبل ذلك ؟ بلى وقد قلته . آه .. سأقبله الآن \*
- ويسود الظلام في القصر ولكن صوتها يصلنا :

آه .. لقد قبلت لثاك يا يوحنا . لقد قبلت لثاك كان هناك مذاق مر فوق شفيتك

أترأه كان مذاق الدم؟ ربما يكون مذاق الحب <sup>١</sup>

وبسبب هذه القبلية القتالة دلفح يوحنا رأسه ثمناً ودلفحت هي حياها ثمناً ودلفحت المملكة كلها إلى  
الحراب والدمار ثمناً لذلك الشبق الجنسي الشاذ للمريض بالخجل وبالجنون .

## البذاءة والجنس وكثاரசيس البرجماتيك في المسرح الأمريكي

إذا كانت البذاءة تخترق آذان الشوارع في الأحياء الشعبية وأحياناً في المجتمعات غير  
الشعبية ، فإن المسرح ووفق الأسلوب الطبيعي لا يستطيع الفكك من توظيفها في لغة حوار  
الشخصيات التي تضطر إلى البذاءة تنفياً عن غضب ، وبدلاً لأفعال تعد جرائم في نظر القاتون  
والأعراف والمقاليد .

ولأن المسرح الأمريكي فيه توجه نحو الكتابة وفق الطبيعة ربما لحاجة الأمريكي إلى مشاهدة حياته  
التي لا يستطيع ملاحظتها بسبب إيقاع الحياة الأمريكية المتسارع ، وهذا ما يتضح في مسرحية  
الجنينة ( لإدوارد آلي - كاتب الميث الأمريكي <sup>٢</sup> حيث لا يملك ريتشارد نفسه في قلب  
زوجته ( جيني ) بأحط أنواع البذاءة ، لما علم أنها تبيع جسدها من أجل الحصول على المال :

جيني : دلو قتي تقدر تحب عريمه ، وتقدر ..

ريتشارد : (من بين أسنان مضغومة وبغضب هادئ ، يجهل الكلام يتسرب من تحت أسنانه)  
بقى اثني بطني مراني ، وتبقى لم روجر ، وتظلمي في الآخر موسى ا موسى  
وصحي !

جيني : الكلمة دي فظيمة .

ريتشارد : آمال إيه هي الكلمة اللي مش فظيمة

جيني : مش أنا الست الوحيدة ، أنت عارف إنه مش أنا الست الوحيدة اللي ..

ريتشارد : لكن أنت الست الوحيدة اللي تبقى مراني .. <sup>٣</sup>

<sup>١</sup> سالومي ، نفسه ، ص ٩٦ .

<sup>٢</sup> إدوارد آلي ، الجنينة ، ترجمة : جلال المشوي ، سلسلة مسرحية مختارة ، ( ع الفن ) مجلة لمصرية العامة للكتاب - أكتوبر  
١٩٧٣ ، القاهرة .

<sup>٣</sup> نفسه ، ص ٩٠ - ٩١ .

ومع ذلك كله فإن الأمر ينتهي عند القذف البذيء ، وبما عملاً بروح الراجحيتك :

"جيني : مالبقاش سخيف .. وبله أدعني سيجاره ..

ريتشارد : موسى .. فاجرة ..

جيني : أنا مش فاجرة ، قلت لك أنا مش فاجرة ، إن ده كله عشان الفلوس ! الفلوس

اللي أنت ماقدرتش نجيبها ، الفلوس اللي إحنا محتاجين لها ، أنت فاكّر إني  
بأستمع بالحكاية دي ؟

ريتشارد : فاكّر .. أنا .. أنا .. أنا .. أنا مش فاكّر حاجة ..

أنا مش قادر أفكر أي حاجة ! إذا فكرت حجبني !

الرجالة يقتلوا متاعم عشان الحكاية دي !

جيني : ( تصحك بطريقة بلهاء ) أوه ، يا حبيبي .

ريتشارد : ( يشعر بأنه متار هكّم وسخيفة ) أنت فاكرة نفم ما يقتلوش متاعم عشان

الحكاية دي ( يتجه نحوها بنية حقيقية ) القرى الجرايد وأنت تعري ، هاري .

القرى بكرو الجرايد وأنت تشوي .. "

ألم أقل إن الراجحيتك يفسد البداية ويحوّط الدعارة بمسحوق (الكاثاريس)!!

وإذا كانت جيني في ( جنينه ) ألبى قد تطهرت بالفلوس من ممارسة الدعارة لاعتبارات

برجائيتية ، فإن مارحريت عند تيسي ويلمز تقبل ضغوط الفريزة الجنسية وتحاول كبتها ما دام

الزوج غير مكتمل الرجولة لفرض برجائيتي أيضاً فهي لا تحبّه لأنها ليست ساقطة ولا تتركه غشياً

ضباع مواله من أبيه بعد موته لذا تعيش مرجريت في ( قطة على سطح من الصفيح الساخن )<sup>١</sup>

حالة مرافقة جنسية وشوق جنسي لزوجها المصاب بعقدة نفسية لوفاة رفيقه في الكلية الجنسية مما

جعله يتزل الممارسة الجنسية اعتزلاً تاماً تعيشها بفضل النهي الراجحيتي :

" مرجريت : .. كنت إنساناً رائعاً في الفراش " " كنت تأتينا بطريقة طيعة بسهولة ، ببطء

، ببطء مطلق وهدوء تام "

<sup>١</sup> تيسي ويلمز ، قطة على سطح من الصفيح الساخن . ترجمة عبد الحليم ، شلاوي . مكتبة القنون القروية (٥) القاهرة . مكتبة مصر ، دار مصر للطباعة ١٩٨٠ م .



ولأن الصورة في المسرح الأمريكي طبيعة الأسلوب لذا تواجه الحمة زوج ابنها بشيء من الوقاحة :

" الأم : .. هل تجملين برك سعيداً في الفراش ؟  
مرجريت : لماذا لا تسألين إذا كان هو يجعلني أنا سعيدة في الفراش ؟ "  
والشيء نفسه في محادثة الزوجة لزوجها الذي هجر فراش الزوجية لعدة نساء :  
" مرجريت : برك . أنت تعلم أن حياتنا الجنسية لم تسر سيرها الطبيعي إلى أن تستنفذ ، بل انقطعت قبل أولها الطبيعي بزمان طويل "  
وهي لا تستحي أن تثيره وتستفز فيه رجولته .

" مرجريت : تعني أجهل الرجال في الحفلة إلى أعلى السلم ، وحاول أن يقتحم طريقه معي إلى غرفة السيدات . تعني حتى الباب ، وحاول أن يدخل بالقوة "  
ولكن مساعها يذهب سدى لأن رجلها ليس رجلاً كامل الرجولة .. فهو إباحي ..  
" برك : لماذا لم تدعيه يدخل يا مارجي ؟ "

ومع أنه يحضها حضاً على السقوط في الرذيلة ، إلا أنها على الرغم من شبقها الجنسي المهيج ترفض :  
" مارجريت : لأنني لست امرأة صافقة ، ولو أنني كنت استجيب للإغراء . أتريد أن تعرف ؟ "

ولما يخبرها بأنه بطل عذو .. ولكنه مصاب في ظهره وتخبره بأنه لم يعد كذلك وإنه غير متزوج يرد :  
" برك : لا أدري داعياً لأن تغلق باب غرفة السيدات في وجهه مادام الأمر كذلك "

### صور التجديف في المسرح بين الروعة والتشويه

قد يتصادف أن نقرأ أو نشاهد في مسرحية ما مشهداً أو صورة من صور التجديف أو بمعنى أكثر دقة صورة مسرحية يدور فيها النقاش حول موضوع من الموضوعات الدينية أو المتصلة بأمر من أمور العقيدة . وكثيراً ما يسارع أحدنا بإلقاء المؤلف باللروق من الدين باعتبار أن ما تلتقط به الشخصية هو فكر المؤلف نفسه . وذلك ليس صحيحاً على الإطلاق ذلك أن الذي يصور التجديف أو حالة من حالات اللروق من الدين والذي يتقل لنا عن طريق الأدب أو الفن صور

الكفر أو الإلحاد ليس بكافر ولا هو ملحد . كما أن النقاش في أمور الدين والتساؤلات التي تتطلب إجابة مقنعة تستهدف استكمال نظرية المعرفة الدينية لتصبح يقينية بدلاً من وضعها الظني وهذا المشهد من مسرحية ( ياسين وحمية )<sup>١</sup> يصور هذه الحالة التي أشرت إليها فكيف يدرك قيمة تلك الصورة؟! التي يطرح فيها واحد من التحلقين حول (الجوزة ) في إحدى الأمسيات الريفية في جلسة ( تحميش ) أخرجه عن ضوابط الحديث المعتاد والمألوف عند طرح تساؤل يستكمل بإجابته - أن وجدت - معرفته اللغوية الناقصة :

" دارت الجوزة دوره

ثم دوره ،

قال واحد :

ما تقولوننا يا مسلمين

فيه برضو اللجنة فيها كهريه .

وإن ما كانشي قولوننا بتور يايه .

ولا تطلع فيه وخره مهيبه ؟

إن يكن كل كلام ،

بتماير العوام ،

لكم .. أو بعضكم .. غير مريح ،

لفعلوها بالقصيح :

" يا عباد الله قولوا ..

يا تري .. ثمة في اللجنة أيضاً كهرياء ،

أو فقولوا كيف بالله قضاء ،

أم عساها هي أيضاً مظلمه ؟؟ "

كل شيء وارد بقرآنك يا رب

إلاّ فيه .. الكهريه !

وتلاقيها برضو وارده ..

<sup>١</sup> نجيب سرور ، ياسين وحمية ، رؤية خيرية للمسرحية ، ع ( الخمس ) من مجلة للمسرح ، القاهرة ، مسرح الحكيم ، يوليو

طب قولونا في أي سورة ..

طمعونا آمال ياهوه ..

طمعونا في عرضكم

اسأل الشيخ اسماعين !

خلصونا من اسماعين :

طب وهوه ذنبه إيه

وحلوه "

ما القول في هذا الحديث - حديث المساطيل - هل نأخذ على أنه تجديف في الدين؟! - أم هي حاجة إلى المعرفة الدينية المتعلقة بالآخرة - بالجنة - إن من حق الإنسان أن يعرف عن دينه ما خفي عنه ، من حقه أن يسأل طلباً للمعرفة . السؤال وإن خرج من " مسطول " فهو منطقي ، سؤال عاقل يتطلب إجابة عاقلة لمن الذي يملك الإجابة عن سؤال مشروع سأل واحد خارج عن حدود ما هو معتاد وما هو مسموح به ، سؤال كان يمكن أن يصدر عن طفل ما زال عقله يجرى على طريق المعرفة ، فهل كان سيواجه بالنهر والقهر أم يواجه بالانقمار بالتجديف والتخريف والكفر؟!

إن مثل هذه الأسئلة على مشروعيتها وصحة البرح بها طلباً لمعرفة ما جهل غتا لا تطرح في إطار معتاد ، لأن طلب المعرفة والإلحاح في طلبها يستلزم الخروج عن الأطر المعتادة ، والمشروعة أو المتعارف عليها .

وهذا المشهد يصور واقعاً معيماً في ريفنا وفي أحياتنا الشعبية فكون جماعة من الريفيين في جلسة تحشيش يقولون ما يقولون متفلسين من المتعارف والمعتاد والمقرر والشرعي فذلك تصوير صادق لتجربة معيشة تتطابق مع الموقف والبيئة والثقافة الذاتية لأفرادها .

هنا مع الأخذ في الاعتبار أن السؤال الذي طرح هو سؤال منطقي ومشروع والإجابة عنه تسد فجوة معرفية في نظرية المعرفة الدينية لترقى من صورها الظنية إلى الصورة البقينية أو من التراثية للمعرفية إلى البتائية للمعرفية والتهرب من الإجابة عن ذلك السؤال الخارج عن المألوف يمد نوعاً من دفن الرؤوس في الرمال، وهو يشكل خطراً على الاعتقاد ؛ فعندما لا تكون هناك إجابة مقنعة عن سؤال مطروح بالإلحاح يصبح التصديق هشاً إن لم يكن غائباً .

ولأن أحداً من المؤمنين لا يسعى إلى الخروج عن إيمانه فهو يسأل عما خفى عليه من ناحية ،  
، وحين يعجز أهل العلم عن الإجابة والإجابة المقتعة ( العلمية ) فإن السائل حرصاً منه على سلامة  
إيمانه يغير الموضوع :

" أسأل الشيخ الجماعين

خلصونا من الجماعين

طب و- هو ذنبه إبه

وحدوه ! "

أليجرو متجربون أن يتهم هؤلاء بالتجديف في أمور الدين والمروق منه قد يسارع أحدهم  
بإتمام ( الراوي ) بالتجديف لأنه تداخل بالرواية بعد طلب أحد المساطيل من الجماعة التوحيد : "  
وحدوه ! " ولم يتح للجماعة أن يملو صولها " بلا إله إلا هو " فقد علق بعد لفظة وحدوه " مباشرة  
" وتنتهي من بعد صوت ناي ،  
ثم غطاه نباح "

وقد يستند الفهم الراوي بأنه أحل ( صوت الناي ) محل صوت الجماعة إجابة لطلب  
التوحيد ثم اتجه بصوت ( نباح ) غطى على صوت الناي وقد يلجأ في اتهامه للراوي بالمروق من  
الدين استناداً إلى ( علم العلامات ) حيث تعمل العلامة على تفسير الدلالة فإذا كان لفظ القاتل  
روحدوه ! علامة على طلب الصباح الجماعي ( يوحدانية الله ) ، فإن عدم الإجابة الملقطة لا يعد  
نفيًا قصدياً للدلالة ، ذلك أن من الناس من يجيب سراً ، دون صدور صوت ملفوظ - من ناحية  
، ومن ناحية أخرى ، فإن جمهور المخرجين هم المتوطنون بالإجابة تحقيقاً للصورة الجماعية التي  
تعرفها المساجد . ومن ناحية ثالثة ، فإن الفن قائم على الحذف وأساليب التقديم والتأخير وأساليب  
التضمين وأساليب التحويل والتباديل . والراوي هنا حذف الإجابة الصريحة اللفظية وبدلها بعلامة  
أخرى هي ( صوت الناي ) فإذا كان صوت الناي صوتاً ملائكياً فهو يعادل صوت الجماعة مهللة  
بلفظ التوحيد .

وقد يعترض المتقصد الفهم للراوي في تساؤل استكاري : ( والنباح ) علام يدل ؟ إذا  
سلمنا بما جاء في دفاعك والتحليل للقطع بتبديل العلامات حسب علوم السيميولوجيا ألا يدل على  
أنه يظعن على جماعية الإجابة بلفظة ( وحدوه ) ونقول له : ولماذا لا يدل صوت ( النباح ) الذي  
يتدخل مع صوت الناي .. على أن كل التكنات كتف بلفظة التوحيد . وعلى كل حال فإن الملم

يعلم العلامات يعرف أن العلامة الواحدة قد تغطي دلالة مزدوجة، فلماذا نفسرها تفسيراً يدين صاحبها فنقول قصده أن الجماعة في ترددها الآتي تشبه القطيع ، فلنأخذ بالتفسير الذي يرى صاحبها حيث تدل على أن البشر والحيوانات كلها توحد الواحد القهار .

وبعد فذلك صور من صوت الجسد في المسرح اشملي والعالمي ، وهي تمثل في ذاتها لغة حية نابضة بالجمال والقيح معاً ، غير أنه لغة تقف بل يجب أن يكون لها في عالم الإنسان موضع قدم جنباً إلى جنب مع لغة العقل لأن الإنسان عقل وجسد .



## **الفصل الثاني**

### **جدل جماليات الدراما والشعر والتشكيل**

## قراءة ليست للجميع قراءة نقدية جمالية لرباعيات صلاح جاهين

قلائل هم الشعراء الذين كتبوا الشعر بأسلوب الرباعيات ونذكر منهم عمر الحيام في رباعياته التي ترجمها الشاعر الفاتني أحمد رامي وكذلك نذكر منهم يرم التونسي ورباعياته بشعر العامية أو الزجل ونذكر منهم الشاعر السعودي حسن فقي ثم نتوقف عند رباعيات شاعر العامية صلاح جاهين لنقرأها قراءة ذات مستويات مبع وذلك على النحو الآتي :

### القراءات السبع لرباعيات صلاح جاهين :

( قراءة فلسفية - قراءة نقدية - قراءة شعرية - قراءة جمالية - قراءة صوتية تعبيرية ودرامية - قراءة حركية تعبيرية ودرامية - قراءة لحنية وغنائية ) .

هل جرب أحد قراءة قصيدة أو نص ما بأكثر من أسلوب للقراءة ، إن تجربة القراءة المتعددة لنص واحد قصيدة أو قصة أو مسرحية أو رسالة ، تعد في نظري معة لا لدانها معة عند من يقرأ أو إن شئت قل عند من يحب القراءة ويتخلها هواية . فإنيك كما لا تستطيع أن تول النهر مرتين كما يقول الفيلسوف القديم ، كذلك لا تستطيع أن تقرأ النص قراءتين لأن تيارات النص الواحد نفسه تتغير عند قراءتك الثالثة والرابعة وعند كل مرة تعيد فيها القراءة ، تماماً مظلما يتغير النهر عند كل مرة تول فيها إليه مع أن الموضع الذي توله في المرة الأولى هو نفسه الموضع الذي توله في كل مرة حتى ولو تجاوزت تولك المرة الألف ؛ ذلك أن التيارات في حركة وكل شيء في حركة دائبة ومظلة .

وعلى ما تقدم فإني أدعو القادرين على القراءة ذات المستويات لنقرأ معاً رباعيات صلاح جاهين ، وربما نكتشف معاً أن ( القراءة .. للجميع ) !!

مرغم عليك يا صبح مفصوب يا ليل	لا دخلتها برجليه ولا كان لي ميل
شايلني شيل دخلت أنا في الحياة	وبكرة ح أخرج منها شايلني شيل
عجبي	

هلا جرب أحدكم قراءةً سبع قراءات ؟! فلسفةً ونقديةً وشعريةً وجماليةً ودراميةً بالصوت ودراميةً بالحركة ولحنياً وغنائياً ؟!



## مستويات القراءة :

### القراءة التأملية الفلسفية للرباعية : ( إشكالية الجبر ) :

تشير القراءة الفلسفية ( التأملية ) إلى التأكيد على أن الميلاد يقين وأن الموت يقين وكلهما جبر . وهذا اليقين يؤكد قوة الإيمان ، وهذا يجعل الرباعية تدور في إطار الفكر الفلسفي لتأتي الزمن ، حيث يسقط الشاعر أفعاله التي فعلها - ما بين دخوله الحياة جبراً وخروجه منها جبراً - لأنه غير مسئول عن فعلها لأنه مرغم عليها قبل أن يولد ، ومن ثم فإن محاسبتها على كل ما فعل تسقط عنه ، والمفزع الذي نأخذه من هذه الرباعية : أن الجبر هو الأساس في هذه الحياة فالإنسان مسر وليس مختاراً .

### القراءة النقدية للرباعية : ( إشكالية الشكل والمضمون )

والقراءة النقدية بعد مرحلة أكثر تعقيداً من القراءة التأملية لأن القارئ الناقد لا يتطلق من التأمل وإن كان هو الأساس الذي يشكل المهمة الأولى لقراءته النقدية ، بمعنى أنه يقرأ النص قراءتين : الأولى : تأملية ، أما الثانية فتحليلية ، فالتنقد يقوم على التحليل لأنه يفرق بين الإيجابي والسليبي من عناصر العمل الإبداعي موضوع القراءة .

وقد تتم القراءة النقدية عبر منظار نقدي موضوعي أو بوساطة منظار نقدي سيميولوجي وقد يقرأ العمل الإبداعي بمنظار الأسلوبية النقدية أو بمنظار التفكيكية أو بمنظار الشكلانية ، وما أكثر المناظير النقدية الحديثة ، غير أن وجود منهج للقراءة النقدية يوجه نظر القارئ أو الملقى الناقد إلى ثلاثة اتجاهات :

الاتجاه الأول : مادة النص أو الإبداع وشكله ( كيفية وجود المادة وتشكلها ) .

الاتجاه الثاني : سببية وجود هذه المادة في ذلك الشكل وسببية وجود الشكل على ذلك النحو الذي ظهر عليه .

الاتجاه الثالث : تقدير قيمة تراجيح المادة مع الشكل الذي اتسمت فيه وتقدير قيمة تراجيح ذلك الشكل مع المحتوى ( الموضوع ) الذي استدعاه على إظهاره ونشره للوجود ( تقدير نوعية النص أو الإبداع واتجاهاته الفنية ) .

ولتبسيط ذلك نعرض لخطوات التقدير أو ( النقد ) في قراءتنا للرباعيات ..

---

\* في اتجاهات النقدية والحديثة ( الحديثة ) لأن هذا ما بعد الحديثة يقوم على تفكيك لا تحليل .

١- القراءات التأملية : تعطينا المفزى والمفزى يتمثل في أن الشاعر يريد أن يقول لنا إن الإنسان مجر وليس مخيراً . وهو مفزى فلسفى متصل بتأمل الكون أحوال الإنسان فيه (فاعلات الإنسان مع الكون ودوره في حركته ) .

٢- القراءات النقدية : تعطينا الكيفية التى حقق بها الشاعر هذه المقولة : ( الإنسان مسير وليس محسوراً ) بحيث يمتصا عن طريق الأسلوب أو الشكل الذى ابتكره ويقعنا بصدق هذه المقولة التى تبناها ( صديقها الفنى قبل صديقها التاريخي ) عن طريق مدى امتزاج الشكل مع المضمون وتوحيدهما ، حتى تتمكن بعد ذلك من تقدير قيمة إبداعه وتحديد نوعيته بعد التماس أسباب اختياره لعناصر الشكل واستغلالها أسباب الإبداع الذاتية والموضوعية .

- دون أن يكون الهدف من ذلك عائداً على الشاعر أو المبدع وإنما - في نظر النقد - إلى الكشف عن أسباب استمتاع القارئ لفن الشاعر أو للمبدع موضوع النقد .

### الرباعية في منظار النقد السيميولوجي :

إذا نظر الناقد إلى مطلع الرباعية من منظار السيميولوجية لماذا يجد :

" مرغم عليك يا صبح مقصوب يا ليل "

أولاً : عناصر الشكل ( المادة ) :

١- لفظان مترادفان معنوياً يتراءيان للناظر السيميولوجي ( يعطيان معنى واحداً وهو الإرغام ) وهما لفظاً : ( مرغم ) و ( مقصوب ) يتكرر في كل لفظ منهما حرفان هما : ( الميم ) و ( الفين ) مع دائرية لفظ ( مرغم ) حيث بدأ بالميم وانتهى بها مع اختلاطهما رسماً في الكتابة .

٢- لفظان متباينان معنوياً ( يعطي كل لفظ منهما معنى نقيصاً للآخر ) : ( صبح ) و ( ليل ) .

٣- ثلاث أدوات للربط : (على) و (يا) مكررة للفتحة (صبح) و للفتحة (ليل) .

٤- حرف ( الكاف ) للخطاب .

ثانياً : الشكل :

هو شكل دائري الأسلوب حيث بدأ بالإرغام مع تنوع أداة التعبير عن الإرغام تبعاً

لتنوع الزمن الذى تجري فيه عملية الإرغام ( الصبح ) و ( الليل ) وهما عصران اليوم ؛ والإرغام

( الموضوع ) متكرر والزمن مختلف والأداة مختلفة ، وبذلك جمع الشكل بين : التكرار والتباعد والتناقض في وحدة اليوم يصبحه وليله .

ثالثاً : التعبير :

التعبير هنا تنقصه السببية لأنها غير موجودة في السياق فقد وصلنا أن المتكلم مرغم على الحياة ولم يصلنا سبب إحساسه بذلك وإن كان التعبير من حيث الشكل يحمل قيماً جمالية تعطينا الإمتاع ولكنه لا يعطينا الإقناع .

رابعاً : التقدير :

بدأت الرباعية بالنتيجة دون مقدمات أو دوافع ، لأن الدافع غيبي فالإرغام أحد أدوات الجبر ، والجبر كما يقول المعري في صدر " رسالة الففران " هو الله .

خامساً السببية :

وتتحدد أسباب الشاعر التي دعت إلى قوله في السطر الشعري الأول من الرباعية من خلال فهم شكل الجبر .

أ) شكل الجبر :

وتظهر صورة الجبر في السطر الشعري الثاني من الرباعية نفسها

" لا دخلتها برجليه ولا كان لي ميل "

وهنا يتحدد شكل الجبر .. فهو قد حمل في ميلاده حملاً كما حمل في موته حملاً دون أن تكون له إرادة في ذلك .

ب) أسباب الإرغام :

لم يدخل إلى الحياة على رجله ولم تكن له رغبة لو كان قد خير ، إنما دخوله عنوة وخروج منها عنوة ، وبذلك تتحدد سببية الشكوى أو الرفض . هذا من حيث الموضوع، أما من حيث الشكل .

ج) الشكل :

استخدام أسلوب النفي مكرراً للمعنى مع تنويع في أداة التعبير عن الرفض :

" لا دخلتها برجليه ولا كان لي ميل "

فعدم الرضا مؤكد بالتكرار المعنوي بأسلوب فيه تنوع .

( د ) التقدير :

إن التقدير الموضوعي يضعه في مرتبة الرفض للجبر الفبي حيث أجبر على الوجود في الحياة وأجبر على الخروج منها . وذلك يضعه في إطار فلسفة التشاؤم .  
والتقدير الأسلوبى : يضع الشكل في داترية الأسلوب ، حيث الرفض في صدر السطر الشعري والرفض في نهايته .

سادساً : أداة الجبر :

يحدد الشاعر أدوات جبره على الحياة والموت :

" شايلى شيل دخلت أنا للحياة وبكره ح أخرج منها شايلى شيل "

عناصر الشكل ( للمادة ) :

استخدام الفعل والمفعول المطلق في تحديده لأداة الإيجاب " شايلى شيل " في حالة ميلاده وتكرار الأسلوب نفسه في حالة موته . فالتكرار التوكيدي الذي تآزر فيه المفعول المطلق مع الفعل " شايلى شيل " يحدد حالة الإرغام ويؤكد حالة الرفض مع المعجز عن المقاومة ، لأن الإرغام غيبي وليس في مقدور الرافض مقاومة الغيب وقدره .

التقدير :

يتحد فعل الإرغام في " شايلى شيل " ويتقابل أو يتعارض الهدف من " الشيل " : فهو مرة لإدخاله إلى الحياة عنوة ، وهو في المرة التالية لإخراجه من الحياة عنوة وبذلك يتحقق الإمتاع عن طريق السياق وفهمه من خلال ثقافة الأمل عند الخلق كما يتحقق الإقناع من خلال الترابط المعنوي لمادة عرض القضية ومنطقية العرض .

صاحباً : اختلاف القراءة الشعرية عن القراءة الدرامية : ( إشكالية الصوت والفعل ) :

وتختلف القراءة الشعرية للنص عن القراءة الدرامية ، إذ تختفي الأولى بالموسيقى اللفظية وترفض الثانية الإرتان .<sup>١</sup> إذ تركز القراءة الدرامية على مناسبات القول في كل جملة ( ومناسبات القول هو الفعل ) على اعتبار أن الأداء التمثيلي في المسرح وفي فنون الدراما يعني بالنقلات الشعرية وللمدونة ولا يختفي بالموسيقى التي هي عماد الشعر لأن للموسيقى تفوق حركة المعنى .

<sup>١</sup> إظهار موسيقى الشعر على حساب المعنى .

## المسكوت عنه .. بين هوية الأداء وهوية المتلقي :

قراءة صوتية تعبيرية درامية :

إن أول ما يركز المؤدي عليه عند أداء مقطوعة شعرية أداءً شعرياً هو موسيقى الشعر إذ إنها تشكل العمود الفقري لقن الشعر إلى جانب التظليل الأدائي للصور والأخيلة، وبذلك يقتصر تركيز المؤدي ( مناط أدائه ) على إبراز جماليات القصيدة أو للمقطوعة الشعرية ، التركيز على القيم الأسلوبية والجمالية ، بعض النظر عن عدم اكتمال التعبير المعنوي في تحديد مناطق الصوت ومناطق الصمت في أداء المؤدي .

أما الأداء التعبيري الصوتي لمقطوعة شعرية فيركز على المعاني والقيم الموضوعية بفرض خلق تأثير وجداني لدى المتلقي أو خلق تأثير وجداني إدراكي ، من هنا تتحدد مناطق الصمت وفقاً لاكمال التعبير المعنوي في الأداء .

ويتأسس الأداء التعبيري الدرامي الصوتي والحركي على تحليل النص الأدبي الشعري للوقوف على المغزى العام مروراً بدلالات المعاني الفرعية وصولاً إلى فلعن الكلبي للنص أو انطلاقاً من المعنى الكلبي للكشف عن سر ارتباط المعاني الفرعية به ودور ذلك الارتباط في تأكيد المعنى الكلبي . ومعنى هذا أن المؤدي ملتزم في تحليله إلى وقتين مرتبطتين ببعضهما البعض ، الأولى وقفة في استجلاء القيم المعنوية وأخرى في استجلاء كيفية ارتباط تلك القيم المعنوية الفرعية بالقيمة المعنوية المراد التأثير بها على المتلقي ، والوقوف عند الكيفية نوع من فحص تقنيات الشكل وخصائص أسلوب إبداع المبدع لذلك النص موضوع الأداء . لماذا عن المغزى أو المعنى العام في تلك الرباعية؟

وماذا عن تقنيات الأسلوب :

أ ( المغزى : إن المغزى الذي يمكن استخلاصه من الرباعية يتمثل في أن الإنسان مسير وليس محيراً  
ب) مظاهر الجبر : لم يدخل الإنسان إلى الحياة على رجله ولم تكن له رغبة لو كان قد حتر ، إنما دخلها عنوة ، وبذلك تنفي السببية .

ج) شكل الجبر : معمولاً في ميلاده ومعمولاً في موته .

د) الأثر المطلوب : التعبير عن رفضه ، لأنه أجبر على الحياة وأجبر على مفادتها . أو التعبير عن الاعتراض وهو لون مخفف من ألوان الرفض .

## علاقة الشكل بالمضمون :

تبدأ الرباعية بالنتيجة وتنتهي بها من خلال دائرية الأسلوب . فانبداية نتيجة والنهاية نتيجة . في تكرار الأسلوب أو اوتداد وجهه على ذنبه . الإرغام في بداية العمر والإرغام في نهايته . إذن فالإرغام هو الدلالة وهي متصلة بالمرغم ( المعر بالكلام عن حالة الإرغام ) وروابطة الاتصال بين زمعي الإرغام هي ( ياء النداء ) .

ويشكل التكرار في كيفية الميلاد والموت أو الدخول والخروج ( شاياني شيل ) وهو تكرار التركيز على الكيفية ( بالمفعول المطلق ) إلى جانب التكرار في فعل الدخول و ( الإرغام ) و ( الفص ) والتضاد الذي يصنع لوناً من ألوان التوزيع بما يؤكد الفرق بين الوجود واللاوجود ، حيث يجمع الأسلوب تناقضين في وحدة وذلك كله مناط تعبير عن القيمة الجمالية في الرباعية .  
مناط التعبير :

في لفظي الإرغام : ( مرغم ) ( مفصوب ) يكمن مناط التعبير ، ففي طيات اللفظ شكل الأداء وأسلوب التعبير ، ففي مادة مرغم دائرية حرف " الميم " وهذه الدائرية تصنع مزاجية الفعل وفي مادتي ( مرغم ) و ( مفصوب ) اتصال الحرفين الأخيرين من اللفظة الأولى ( مرغم ) بالحرفين السنين تبدأ بها اللفظة التالية لها مباشرة في نسق السطر الشعري ( مفصوب ) مع تعاكس ترتيب الحرفين ( الميم والفين ) في اللفظة الأولى و ( الميم والفين )

من اللفظة الثانية ، وفي تكرار حرفي ( الميم والفين ) في اللفظتين وهما مناط القول دلالة فعل الجبر . ونلمح في هذه الرباعية استخدام جاهين ليل فن الموال للقطيع الذي يظهر في النطق لا الكتابة ، وهو تقطيع يكثف الحالة ، ويزيد من ألوانها المبهجة ، ومن ثم الشعور بالسعادة والفرح ، أو يزيدها دكته ومن ثم يؤملاً كما هي الحالة في رباعيتها تلك التي لو قطعت لفظتها الأولى إلى قسمين متساويين لصارتا هكذا : ( مر ) - ( غم ) وهنا - كما في الكيمياء - تم تفكيك المركب ( مرغم ) إلى عنصريه الأولين ؛ وهذه المعاني الثلاثة ( المر ) و ( الغم ) و ( الإرغام ) تنصح عن عمق المأساة ثلاث مر حواسه الرئيسية متغمسة داخل هذا الشعور البغيض ، فالمر يتبع حاسة التذوق ، والغم يتبع حاسة البصر ، والإرغام يتبع حاسة اللمس . الذي قد يكون له قوة الدلع .

## الحالة الشعورية في أداء الرباعية :

هي حالة شعورية واحدة ، وهي حالة الإرغام الذي يؤدي إلى الشعور بالقهر مع الرضا ، لأنه قهر غيبي في عرف النؤمن وبقينه ، فالإيمان يكبت الشعور بالقهر ، ويفرض الرضا والإذعان ؛ في حين أنه مطالب برفض الإذعان إلباتاً لإرادته البشرية .

ويجوز الأداء لإثبات حالة الشعور بالرفض وإظهار عدم الإذعان ومن ثم يتخذ التعبير هيئة المقاومة ، وبذلك يصنف الأداء ضمن الاتجاه التفكيكي ، لأنه يناقض المعنى الكلي الذي يرمي إليه ظاهر النص . ويتحقق ذلك إذا اتخذ الأداء طابع السخرية أو وقف عند طريقة المدرسة الصوتية وبذلك يحول دون وصول الأثر الذي يطلبه المؤلف .

أما أداء النص بما يترجم الأثر الذي يطلبه ظاهر معنى النص ( الرباعية ) فيجب أن يتسم بالزودة إلباتاً لرسوخ فكر القائل ورسوخ بقينه . والزودة فيها رزانة تتحقق ببطء الأداء ، والميل إلى عاطفة الحزن لأن الجبر لا يفرح والإرغام لا يفرح ، لذلك يكون إيقاع الأداء معبراً عن حالة حزن مع تسليم ورضا ، لأنه قدر الله . وذلك يتمثل في التعبير الصوتي ، كما يتمثل في التعبير الحركي عن معنى الرباعية ذاتها ؛ للدلالة على أنه إنما يفلس الحياة والموت . وفي الفلسفة تأمل ، ومع التأمل تحل حركة الفكر والصور الذهني عمل التصوير وحركة الجسم .

## الأساس النظري للأداء التفكيكي للرباعية :

في تكرار معنى الإرغام بلفظة ( مفصوب ) تظهر المبالغة ، والمثل يقول ( الشيء إذا زاد عن حدة انقلب إلى ضده ) ولفظة ( مرغم ) فيها دلالة كافية على معنى الإرغام ، من هنا تصبح لفظة ( مفصوب ) زائدة عن الحاجة عند الدلالة على معنى الإرغام وإذا كان حدوث الإرغام مرة واحدة يدل دلالة كافية على انتهاء معنى الرضا فإن تكرار معنى الإرغام بلفظة ( مفصوب ) في زمنين يشكلان النهار كله ( صبح ، ليل ) أو العمر كله ما يؤكد انقلاب معنى القبول إلى ضده ، وهو الرفض والتمرد على فلسفة الإرغام في الوجود وفي اللاوجود .

وعلاصة القول إذن تتمثل في فهم دلالة تكرار المعنى فهماً يناقض باطنه ظاهره .

ويتضح الأساس النظري للأداء التفكيكي للرباعية من النص نفسه :

الأساس الأول : في عدم رغبته في القندوم إلى الحياة .

الأساس الثاني : في هيئة دخوله إلى الحياة ( حُمِلَ حَمَلًا ) ولم يدخل على قدميه .

الأساس الثالث : في عدم رغبته في الخروج من الحياة .

**الأساس الرابع :** في هيئة خروجه من الحياة ( حمل حلاً ) ولم يخرج على قدميه .  
**النخبة الجمالية للرباعية :**

تكمن في تدرج الخواص البشرية وإلحاق الإنسان الدائم خلف المعرفة دون أن يملكها بشكل تاد وغائي . وهو يتدرج من خاصية إلى أخرى :

من خاصية الدهشة إلى خاصية التأمل إلى خاصية التساؤل التي تسلمه إلى خاصية الجدل الذي يؤدي به من جديد إلى خاصية الدهشة والتحير . ليجد نفسه في النهاية يتحرك في دائرة مفرغة .

إن الإنسان يظل ما عاش متسائلاً لأنه في كل مرة لا يجد جواباً أو لا يفتح لإجابة فيصبح السؤال جدلاً ، والجدل قائم على الشد والجذب بين طرفين أو أكثر والجدل يبرز الحجج ويكشف عن البراهين في محاولة انتصار طرف على الطرف الآخر ، ومن هنا يمتنع الاقتناع على طرفي المجادلة وتمتنع الإجابة ومن ثم يدور الفعل في دائرة الخيرة .

**خاصية الأسلوب :**

تأكيد دائرية المعنى ، بداية منهشة ، وغاية منهشة :

إن المنهشة هي السمة المشتركة التي تحيط بالغثوى في كل الرباعيات ؛ وهي سمة تظهر مع السطر الشعري الأول للرباعية :

" مع إن كل الخلق من أصل طين " وحدة الخلق والخالق والمخلوقات ومادة الخلق وكيفية الخلق مع العنرج والتباين .

" عجيبي عليك .. عجيبي عليك يا زمن " حيرة الاختيار مع وجود القهر .

" سنوات وفابته علياً فوج بعد فوج " العجز عن إرادة الفعل مع التدرج العمري والتدرج لعددي..

" وأنا في الضلام .. من غير شعاع يهتكه "

الإنسان يرم في جميع الأحوال في حالات الجبر وفي حالات الاختيار .

" فطرت في للكموت كثير وانشغلت " حيرة الإنسان أمام الكون في ظل محدودية المعرفة البشرية وضخامة الكون على الرغم من تدرج الخواص البشرية .

" خرج ابن آدم من العلم قلت ياه رجبـ ابن آدم للعلم قلت ياه "

حيرة الإنسان بين دورة الحياة والموت .

" ضريح رخام فيه السعيد اندفن وحفرة فيها شريد من غير كفن "



وحدة المصير الإنساني وطبيعة الدفن .

- " ياما صادلت صحاب وما صجتهمش "
- " والكون ده كيف موجود من غير حدود "
- " غير الزمان يا قلبي مافوش أمان "
- " يا باب أبا مقبول . امقى الدخول "
- " انا شاب لكن عمري ولا ألف عام "
- " أحب أعيش ولو أعيش في الغابات "
- " سهير ليلاي ويا ما قنيت وطفيت "
- " كان فيه زمان سحلية طول فرسختين "
- " عجيتي كلمة من كلام الورق "
- " ربة قرازة وقلبي فيها انحسر "
- " قالوا الشقيق يممص دم الشقيق "
- " بين موت وموت .. بين النيران والنيران "
- حيرة الإنسان بين حالات الفرح وحالات الندم .
- محدودية العلم مع اتساع الكون ولا محدوديته .
- حيرة الإنسان ما بين الإيمان والإحدا .
- حيرة الإنسان أمام الاضطرار والأمل والدعشة .
- حيرة الإنسان بين الجأر بالشكوى والصمت .
- حيرة الإنسان بين مضمون الحياة وشكل الحياة .
- حيرة الإنسان بين الإقدام والخوف .
- خوف الإنسان من غرالة هو صانعه .
- حيرة الإنسان بين الالتزام والالتزام .
- الحيرة أمام بشرية صنف من الناس ووحشية صنف آخر .
- التعجب من استغلال الإنسان لأخيه الإنسان .
- الحيرة أمام وحدة المصير الإنساني .

إن المسكوت عنه في رباعيات صلاح جاهين هو الذي يحدد هوية الفكر ، وتحدد هوية المتلقي هوية المسكوت عنه .

" مع أن كل الخلق من أصل طين  
بعد الدقائق والشهور والسنين  
وكـلهم يبرولوا مغمضين  
تلاقى ناس أشرار وذس طيبين

عجبي "

هوية الفكر في الرباعية :

إن مادة الخلق واحدة ، وهيمة الخلق في بدايتها واحدة مع تباين شكل الخلق ، وكيفية الوجود واحدة ، والتدرج في الوجود واحد مع تنوع المخلوقات وتنوع نوعياتها وصفاتها ( وحدة الخلق) ملازمة لوحدة المخلوقات ووحدة الزمن قائمة مع تباين حالات الخلق .

تبرز قيمة التدرج الحياتي للموضوعي في هذه الرباعية كما تبرز قيمة التدرج الأسلوبي والجمالي سنوات وفاتيه عليا فوج بعد فوج  
واحدة خلقتي ابن والثانية زوج  
والثالثة أب خلقتي والرابعة يسه  
ليه يعمل اللي بيحمله موج لموج ؟

عجبي "

تمكس الرباعية وحدة الجنس ( الأنثى ) مع تنوع هويتها ( أم - زوجة - ابنة عشيقة -  
حنيدة - صديقة - زميلة - جارة أو حاة أو جدة )

### الخلاصة :

هي وقوع الجبر عليه في ميلاده ووقوعه عليه بعد موته ، والمفزى تؤكد الموت بعد  
تأكيد يقين الجبر ، ومن ثم يكون فعله ما بين حياته وموته ليس من اختياره وبذلك يضع المؤلف  
على شاحة ذهن القارئ الدهشة !!

الدهشة من القول بمحاسبته عن فعله ما بين ميلاده الجبري وموته الجبري ، ذلك أن الجبر  
ينفي عنه نتيجة فعله ، لأنه وجد ليفعل ووجوده كان بالإرغام . تلك هي الإشكالية التي يلزم  
القارئ لنفسه أو القارئ لغيره بأسلوب جمالي أو نقدي أو تعبيرى أو فلسفى . وهي قراءة ليست  
للجميع لأنها قراءة نظر وتأمل واجترار وموقف ، يلتزم بها القارئ للرباعيات بنص الرباعية الآتية :  
نظرت في الملكوت كبر والشفقت      ومكلمة ليه وعشان ييه سألت  
اسأل سؤال والررد يرجع سؤال      واخرج وحوري أشد لما دخلت

عجبي .

إن القارئ يمر بأربع حالات شعورية أو جدلها أربعة العمال تولدت عنها أربعة العمال :

فعل النظر المتأمل : الذي تولد عنه الدهشة أو الحيرة .

فعل الكلام : الذي يتولد عنه التساؤل

فعل السؤال : الذي يتولد عنه الاعتراض

فعل الاستخلاص : الذي تولدت عنه الحيرة.

مع دائرية الأسلوب حيث الحيرة في بداية الرباعية هي مسبب النظر في الكون والحيرة في نهاية  
الرباعية حيث انعدام وجود إجابة عن سؤاله .

ومع الدهشة والحيرة ينتهي اليقين ، لأن الإجابة الشافية والمقنعة هي التي تصنع الرضا ، الذي إن  
توسخ استحال إلى يقين بسبب محدودية المعرفة . شربة لأن اليقين يتحقق بتمام المعرفة واكتسابها  
ولأن المعرفة لا تكتمل عند واحد فاليقين يصح

## رباعيات الخيام بين جماليات شعر الفصحى وجماليات الزجل

المهاد :

كنت قد طلبت من شاعر العامية ( الرجال ) الصديق مكرم عبد النعم جمع الإنتاج الزجلي السكندري - حين كنت رئيساً للمركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية بوزارة الثقافة - فاجتهد رحمه الله في ذلك ونشط ورصد ما يقرب من خمس وثلاثين ومائة زجال سكندري ، وجمع الكثير من الأزجال ، ومعها ثلاثة إصدارات لصياغات زجلية مختلفة لرباعيات الخيام اعتماداً على ترجمة الشاعر أحمد رامي .

و كنت أطمح في أن يكتب مكرم دراسة تحليلية نقدية للصياغات الثلاث ، غير أن الحية لم تسعفني في إنجاز ما وعد به ، فلم أظفر من جهده سوى بمقدمة الدراسة ، الأمر الذي حثاني بمسؤولية الموازنة بين المالمجات الزجلية الثلاث لرباعيات الخيام ومقارنتها بترجمة أحمد رامي ، والموازنة بين ترجمة رامي وترجمة وصفي التل ( عرار الأردن ) في دراسة جمالية نقدية ، تقريباً لقيمة الإبداع الخيامي وإبداع الترجمة الرامية ، ومحاولات زجالي الإسكندرية ( وحدي عبد الرحمن - أحمد حجاب - محمد رضا ) في إبداع الرباعيات في صيغة زجلية شعبية .

### مقدمة الدراسة :

الرباعية لون من ألوان الشعر الذي ارتبط في ثقافتنا المعاصرة باسم أحمد رامي من خلال ترجمته لرباعيات عمر الخيام ( غياث الدين أبو الفتح بن إبراهيم الخيام ) كما ارتبط فن شعر الرباعيات بوجودنا وذوقنا الموسيقي بصوت سيدة الغناء العربي أم كلثوم الذي شدا بألحان الموسيقىار وباض السنباطي لتلك الرباعيات فتأثر بها وجدان رجل الشارع في عالمنا العربي قبل أن يتأثر بها المثقف العربي .

والرباعية ، هذا اللون الشعري الفريد ، لون من ألوان الإبداع الشعري الذي يدخل في الكتابة الشعرية ضمن السباق السهل الممتع في ذات الوقت ليس من ناحية التكثيف الفكري للتجربة الإنسانية العريضة للمسيرة الحياتية والمعرفية للإنسانية ككل وليس للتجربة الإنسانية للشاعر نفسه ؛ وإنما من ناحية الأسلوب الشعري المكثف والقادر على حمل ذلك التكثيف الفكري

\* بقلم شاعر العامية السكندري مكرم عبد النعم - رحمه الله -

لتجربة الإنسانية في رحلتها عبر العصور . لذلك تميزت كتابة الرباعية الشعرية بخاصية الأسلوب .

الذي اتبنى على معمار شعري تأسس على أربع شطرات على النحو الآتي :

الشطرة الأولى : تنتهي بقافية معينة .

الشطرة الثانية : تتماثل مع الشطرة الأولى في القافية .

الشطرة الثالثة : تختلف القافية فيها عن الشطرتين - الأولى والثانية -

الشطرة الرابعة : وهي الأخيرة فقافيتها تتماثل مع الشطرتين الأولى والثانية .

ولقد استهوت رباعيات الخيام من حيث موضوعها ومحور أفكارها عدداً من شعرائنا الذين يكتبون ( الزجل ) في الإسكندرية ، منهم : ( رشدي عبد الرحمن - أحمد حجاب - محمد ربحا ) .

كما استهوى الشكل الشعري للرباعية عددٌ من كبار شعرائنا المعاصرين ، وإن اختلفت في مضامينها وأفكارها عن المضمون الفكري لرباعيات الخيام ومنهم شعراء العامية المصرية (صلاح جاهين ، وفؤاد قاعود ) أما زجالو الإسكندرية السابق ذكرهم فقد عاجلوا رباعيات الخيام نفسها مضموناً وقالباً شعرياً مع إسقاط ذات كل منهم بالطبع على صياغته لتلك الرباعيات .

ففي تناول زجال الإسكندرية ( رشدي عبد الرحمن ) للرباعيات جاءت الصياغة بطريقة غير تقليدية - طريقة تخالف وضع الشطرات - بل في البحر المستعمل في الرباعيات - على عكس ما فعل أحمد وامي الذي استعمل نفس البحر الذي صاغ منه عمر الخيام رباعياته .

والنرم أحمد حجاب في صياغته الزجلية لرباعيات الخيام بنفس البحر الذي استعمله الخيام ورامي . وكذلك النرم محمد ربحا بالبحر نفسه وهو البحر البسيط - بحر الموال المعروف - وهو البحر الملائم للرباعيات - كما فيها من حكم ومواعظ واستمتاع بالحياة وأخيراً التوبة .

لقد استعمل رشدي عبد الرحمن بحراً مختلفاً وهو بحر التدارك ذلك البحر الذي يوحى بالتفاؤل والروح . فقد صاغها هكذا :

الشطرة الأولى : لها قافية معينة

الشطرة الثانية : تختلف عن الأولى في القافية

الشطرة الثالثة : تماثل الشطرة الأولى في القافية

### الشطرة الرابعة : تماثل الشطرة الثانية في القافية

وهكذا أخذ رشدي عبد الرحمن عن القاعدة المعروفة في صياغة الرباعية - في نفس الوقت الذي كان فيه متمكناً من روح الرباعيات وفلسفتها ، وأيضاً جمالها .  
إذا عدنا إلى محوى الرباعية لمجدها تتضمن قصيدة قصيرة جداً - ذات فكرة مختصرة - أو أكثر من فكرة تحوي فلسفة عميقة حيث تبدأ الفكرة مع الشطرة الأولى ، لتتهيء بالشطرة الرابعة والأخيرة . والرباعية الواحدة مسطرة بنفسها ، إذ ليس لها تكملة في رباعية تالية عليها .. ومن المتعارف عليه في صياغة الرباعية أن تكون آخر شطرة هي أقوى شطرة ، وأعمقها فكراً . وإذا شبهنا الرباعية بسناريو درامي ، نستطيع أن نقول إن الشطرة الرابعة والأخيرة هي التي توجد بها الحبكة . وليس ضرورياً أن تكون النهاية هي جواب عن السؤال أو الأسئلة التي طرحت بالشطرات السابقة لها ، بل يمكن أن تكون هي أيضاً سؤالاً جديداً مضافاً . كما يمكن أن تكون سؤالاً أكثر عمقاً وأحد حيرة من الأسئلة السابقة التي تطرحها الرباعية .  
ويعني آخر فإن الرباعية - في نظري - مثل النكتة للمصرية الصميعة - مكثفة وتحتاج إلى تركيز فكري في صياغتها ولي تلقىها - لالنكتة دائماً تكون لهايتها هي أقوى ما فيها وأجل ما فيها - والقياس مع الفارق - .

### ثانياً : الموازنة بين رباعيات الخيام في ترجمة رامي وصياغتها بالزجل

الرباعية الأولى بترجمة رامي :

صمعت صوتاً هاتفاً في السحر	نادى من الغيب غفاة البشر
هبوا اعلتوا كأس المني قبل أن	تتلا كاس العمر كف القدر

الرباعية الأولى بصياغة رشدي عبد الرحمن الزجلية :

هون على نفسك ليه هلك	واتهز الفرصة دي ما تدومشي
بكوره تراب قبرك ح يملك	وتطول مومتك ما تنامشي

الرباعية الأولى بصياغة

أحمد حجاب الزجلية :

سمعت صوت في السحر ينادي ح النائمين  
يصحي أهل الطوى وبنه الغاليلين  
أملوا كاسات الصفا واقتروا بأيامكم

دنيا روال تنهي وأهل العقول عارفين

الرباعية الأولى بصياغة

محمد رضا الزجلية :

فتح يا ظلم وكحل بالجمال عينك

الكون بنور الضحى صبح على جبينك

وأم الشعور الذهب جالك يوم نادي

والورد في لمسا زاهي في مساتيك

الموازنة التقديية بين الترجمة

والصياغة الزجلية :

وجهة الخطاب : إن ترجمة رامي للرباعية التاسعة والثمانين من رباعيات الخيام لا توجه الخطاب وجهة مباشرة تقصد مستقبلاً محدداً لمضمونه ولكن الخيام يرسله بنفسه لنفسه على هيئة مناجاة للنفس ، كما لو كان المتحدث ( الخيام ) يروي حلماً أو رؤية وآها ، يرويها لنفسه أو يرويها لغيره من هو قريب من نفسه ، في أسلوب حكيم سردي يصف حالة مضت في يقظته السلبية أو في رؤيا منام . وذلك بخلاف لأصل الخطاب في رباعية الخيام في لغتها الفارسية حيث يأتيه الصوت من الحانة دون تحديد لشخصية صاحبه والشاعر (الخيام) صاحب هذه المناجاة هو محمد لاوسيط هنا قصد صاحب الصوت الذي هدف به في السحر ( في ترجمة رامي ) ، بمعنى أنه هو وحده الذي تلقى خطاب الصوت القادم من عالم الغيب وقاصداً بخطابه هذا مناداة غفاة البشر دون غيرهم . ولما كانت الأمانة تقتضي من السامع الأول خطاب الصوت المتدرب من الغيب لث الرسالة أن يعيد نشر لقوى رسالة مندوب الغيب على اعتبار أن الوسيط الغيبي قد حله أو وسطه لحمل لقوى رسالة الغيب إلى أسمع غفاة البشر ، لذلك فهو يعيد على المتلقي نشر رسالة الوسيط الغيبي الذي انتدبه . وإذا كانت مندوب الغيب القادرة على نقل الرسالة إلى الوسيط (الخيام) عن طريق حلم يقظته أو عن طريق رؤيا في المنام ، فذلك قدرة لا يستطيعها ( الخيام ) الوسيط ، ولا

يستطيعها بشر غيره ، لأنه ليس وسيطاً من عالم الغيب . هذا من ناحية الطرف الأول في عملية الاتصال الخطائي . أما من ناحية الطرف الثاني ( المستقبل ) لنهم بالقفلة أو بعدم القفلة ( غفلة البشر ) لفصاعهم عن تجرّع كزوس المني ، والذين يكون على الوسيط الثاني (وسيط وسيط الغيب : الحيام ) حنهم على ملء كأس المني لهم لاشك أولئك الجمع من البشر الذين لا تشغلهم ملاهي الحياة وملاذها ومن يكونون ياترى هؤلاء الغافلين ؟  
أولاً : حول صياغة حجاب الزجلية :

وإذا كانت الصياغة الزجلية التي صاغها أحمد حجاب للرعاية قد اعتمدت توجيه الخطاب - فحوى الرباعية - نفس الوجهة التي اتجه إليها خطاب رباعية الحيام تلك ، إلا أنه صنف المختصين بالخطاب ( النائمين ) صنفين أولهما ( أهل الهوى ) ولثانيهما ( أهل القفلة ) وقصر معرفة معنوى الخطاب على ( أهل العقول كشهود على مصداقية فحوى خطاب حامل صوت السحر الذي يسمعه الرجال (حجاب ) ، فعلى كزوس الصفا يؤدي إلى هتاءة أيام الشارب من تلك الكزوس . ومبدأ السببية قائم في صياغة الخطاب في الأصل (رباعية الحيام ) وفي الصياغة الزجلية ، ذلك أن الدنيا زائلة وذلك سبب كاف - من جهة نظر الغيب ومن جهة (أهل العقول ) - وهم الذين سبقوا بالطبع إلى تجرّع كزوس الصفا .

وإذا كان أهل الهوى ليسوا في حاجة إلى الدعوة إلى ملء كزوس الصفا بحكم انتمائهم الذي أكسبهم الصفة التي أطلقت عليهم فأهل الهوى ( العشاق ) يعيشون حياة الصفا سواء بالكزوس المادية أو بالكزوس المعنوية ، فإن توجيه الخطاب إليهم في غير محله لأنهم يحكم حالهم ليسوا غافلين عن المتعة والصفا ، إنما الغافل عن المتعة والصفا هم طائفة أو نوعية من غير ( أهل الهوى ) .

أما الغافلون فمن ماذا هم غافلون ؟ هل هم غافلون عن ممارسة الهوى ؟ أم أقم غافلون عن اللهو والمتعة الدنيوية ؟ أما قوله ( دنيا زوال تنتهي وأهل العقول عارفين ) فهو يقصر معرفة زوال الدنيا ويقيم الموت على طائفة من الناس خصهم بالعقل ، في حين أنه ما من إنسان إلا ويعرف تمام المعرفة أن كل شيء إلى زوال . وحجاب هنا أيضاً وسيط ، إذ أنه نيامة عن النائمين يسمع صوتاً في السحر .

ولأن هذه الرباعية كما ترجمها رامي ونحننا أم كلثوم مستهلاً لفناء رباعيات الخيام هي الرباعية التاسعة والمانون من رباعيات الخيام<sup>١</sup> حسب تصنيف الخيام نفسه في متن رباعياته، وهي التي ترجمها مصطفى وهي التل هكذا :

" سمعت في السحر صوتاً مصدره حاتنا

يقول لي : هلم أيها الجنون الخليع

غلاً أقداحنا جفراً ،

قبل أن تفيض كزوس حينئذ موتاً ! "

من الواضح أن ترجمة رامي لم تكن ترجمة حرفية ولكنه ترجم روح المعنى في الرباعية لأن مصدر الصوت في الرباعية الأصلية جاء من الحانة في حين أن مصدره عند رامي هو هاتف غيبي وهو عند حجاب مجهول المصدر .

وإذا كان هذا ما نلجده من اختلاف بين رامي في ترجمته لتلك الرباعية الخيامية وأصل الرباعية ، واختلاف بين الصياغة الزجلية لحجاب وترجمة رامي وأصل الرباعية . فماذا في صياغة محمد رخوا ولي صياغة رشدي عبد الرحمن الزجلتين للرباعية نفسها ؟!

ثانياً : صياغة محمد رخوا الزجلية للرباعية :

رجبة الخطاب : يوجه رخوا الخطاب بصوته هو فالزجلال نفسه هو مصدر الأمر :

" فتح يا نائم وكحل بالجمال عينك "

إن طلب البقطة هنا لا يدعز إلى المنادمة على كأس ، ولكنه دعوة لمناجاة شيء ما جميل قد يكون الطبيعة أو الحياة أو أنثى جميلة وهي دعوة لم تأت في السحر ، ولكن في وقت الضحى . من الواضح من الشطر الثالث والرابع من الرباعية الزجلية الرخواية أن الدعوة تتقصد الطبيعة ومشاهدة جمالها . وذلك بعيد كل البعد عن المعنى الذي أراده الخيام في الأصل وفي ترجمة رامي ، أو في ترجمة وصفي التل وكذلك في الصياغة الزجلية لحجاب .

ثالثاً : صياغة رشدي عبد الرحمن الزجلية

<sup>١</sup> راجع رباعيات الخيام ، ترجمة مصطفى وهي التل ، تحقيق د. يوسف بكار ، بيروت ، دار الجليل - عمان ، مكتبة التراث العلمية ١٤١٠ هـ - ١٩٩٠ م. ص ١٥٤ .



للباعية نفسها :

وجهة الخطاب : يوجهه وحدي عبد الرحمن الخطاب بصوته لسامع يفترض أنه يواسيه فيما أصابه من  
هجوم ويذكره بأن كل شيء إلى زوال .

" هوّن على نفسك ليه تمك " فهو يطالب السامع الافتراضي باللامبالاة وانتهاز قدرته على اليقظة  
الدائمة قبل أن يطويه نوم الموت الطويل : " وانتهاز الفرصة دي ما تدمشي "

لكن الخطاب لا يفصح عما سيجنبه المخاطب باليقظة الدائمة من امتناعه عن النوم!!

" بكرة تراب قبرك ح يلمك وتطول نومتك ما تنامشي "

ليس هناك سبب نقمي في مخالفة المخاطب لسنن الطبيعة ناهيك عن عدم قدرة كائن من كان على  
الامتناع عن جريان إحدى غرائزه الطبيعية في مجراها امتناعاً متصلاً بإرادته .

## حتشسوت بدرجة الصفر بين دارما مهدي بندق وجماليات فاروق حسني

هل نحن مجرد أمة استهلاكية تستهلك معارف الغير إنجازاتهم التكنولوجية ؟ وهل يصلح حالنا مع عصر إنتاج المعرفة والمعلومات التي بدونها لن يكون لنا مكان في الألفية الثالثة حيث أصبحت العممة الكونية في يد الثورة المعلوماتية ، وما أدراك ما هي ؟ قطوف للأذكاء دانية ، وهل اللاكاه إلا حركة عقل تألي التسليم وتبذ الجمود ورفض الإذعان ؟

إن مهدي بندق في مسرحه يلج على العقل العربي أن يتخلص من ثقافة الإذعان ليطهر من عادات وتقاليده وأفكاره غير صالحة ثقافياً بالزمان وبالمكان وبالناس حيث هم من آلاف السنين ، لذلك نراه معنياً بتصوير ما يطرأ على العقل من تغيير ويركز على شخصيات تاريخية مصرية وعربية أعملت أفكارها فتصردت على ثقافة الإذعان وأضاعت فكرة مستقبلية لأمتها ولم تلق غير العنت والقهر والتصفية الجسدية ، نجد ذلك في ( ليلة زفاف إكثرا ) وعند ( غيلان الدمشقي ) و ( هياشا ) و ( الملك تقي ) و ( إختانتون ) وأخيراً وليس آخراً عند (حتشسوت ) . لكل شخصية تاريخية أعاد مهدي بندق تصويرها من منظور التفكير لا يستهدف بذلك خدمة التاريخ ولكنه يستشرف بما المستقبل ، لأنه وجد عندها من حيث هي رمز فاعل في تاريخنا القديم ملمحاً تصويرياً وأحياناً تنويرياً على التغيير متطلعاً إلى الأمال ودافعاً في اتجاهه وعاملاً على تخليصهم لأنفسهم بأيديهم من ثقافة الإذعان بنفض غبار الرسوبيات الثقافية وكشفها وإزالة المعوق منها لتقديم الأمة .

فياهر وريم في ( ريم على الدم ) ولادة إنسانية جديدة متحررة من قيود الماضي ورسوبياته . ( غيلان الدمشقي ) متحرر من فكرة الجبر . محفف بإرادة إنسانية حرة يدعو إليها ، و ( تقي ) يحمل مشروعاً تنويرياً يحول كل أفراد شعبه إلى علماء . ( إختانتون ) يحاط بسطلة تحول دون حلمه في الوحدة والسلام وفي إتاحة الفرصة لمشروع اقتصادي وعلمي يرتقي بشعبه حمله إليه رسول من المستقبل . ( حتشسوت ) تغير معارفها بابتعادها عن كرسي العرش والضمائم إلى حياة الناس العاديين فتكون بذلك قد بدأت من درجة الصفر . ( هياشا ) لا تنقد نفسها بأيدولوجيا العقيدة السائدة لأنها عالمة والعلم يغير ويتغير ويطور ويتطور ويصبح ويخطئ والأيدولوجيا ثابتة لا تزال وذلك ضد منطق الحياة لأن الحياة تتجدد دأماً . وشخصيات مهدي

بندق المسرحية تؤمن بالعلم لذلك فهي تعيش حالات فطرية ثقافية مع نسق النبات ، هي شخصية في درجة الصفر لأنها ولادة جديدة تدب في عالم جديد وتؤمن بالتعددية .

### بين قراءة النص وقراءة لوحة الغلاف .

إن قراءة نص مسرحية حشيشوت لا تفصل مطلقاً عن قراءة لوحة الفنان فاروق حسني التي تصدرت غلاف الكتاب الذي ضم بين صفحته نص المسرحية ، فإذا كانت ( حشيشوت ) مهدي بندق هي ولادة جديدة لحشيشوت التاريخ المصري حيث فتحت باباً جديداً دخلت منه إلى حياة البسطاء والعاديين من شعبها الكادح ، فإن لوحة الفنان فاروق حسني هي معادل تشكيلي يبلغ شتى مسرحية ( حشيشوت بدرجة الصفر ) لأننا نرى باباً يؤدي إلى مساحة داخلية مشعة بالبياض .. بياض أقرب إلى الإضاءة التي تمثل المأمول المستقبلي . وهذا الباب هو وسيلة الولوج من واقع حالك السواد حاجب للإبصار وللرؤية وللحلم . هذا الباب بمثابة النور بعد غشاوة .

إن الحس النقدي السليم عند القراءة النقدية السيميولوجية للوحة يترك من خلال تحليل عناصر التكوين اللوني في اللوحة التشكيلية ، قيمتها الدرامية التي تجمع بين تكوينات لونية يعلب عليها اللون الأحمر توحى بأنها كانتات هلامية في الفضاء اللانهاشي المظلم في انتظار مسرب للخروج من هذه الحالة السيزيفية وهي تدور في الفضاء المظلم دوران قطع السحاب في السماء . ولكنه سحاب أو هويجات دخان ليس لها لون الدخان ولكنها ناروية الألوان ( لاروقية التخليق ) بما يشي بأنها في حالة ثورة ورفض لوجودها في عالم مظلم أو في بحر الظلمات الفضائي وهي تحتضن فيما بينها حلمها أو إضاءتها ، فهي في حالة تخليق ثوري لمشروع ثورة بضاء . وما تلك سوى حالة الفكر المستقبلي الخلق في مفاوات الحداثة ، بعد أن قطع الصلة بينه وبين المفردات القديمة فإذا بالواقع يفتح له باب المستقبل المضيء الذي حل معه في تخليقه بصيصاً من نوره . هذا ما تمنحه لنا لوحة الفنان فاروق حسني وقد دار خلدته واعتملت مشاعره وهو يدع هذه اللوحة ( بتكويناتها الدرامية التي هي أشبه بشخصيات درامية تعيش حالة الصراع المتنامي في حيز مكاني يبحث عن سبيل للخروج من كهوف الماضي وسراياه إلى عالم النور والنقاء ) قد التقى فكراً بما يدور في عقل الشاعر والكاتب المسرحي مهدي بندق - وفاروق حسني فنان متجدد بكل ما تحمله الكلمة من معنى ، فنان يضع نصب عينه المستقبل .. وتلك صفة أساسية تلازم كل فنان حقيقي . نعم لقد التقى فكر مهدي بندق الأديب الشاعر مع فكر فاروق حسني الفنان التشكيلي قبل أن

يكتب مهدي بندق مسرحيته هذه لأن الذي يتأمل لوحة الغلاف ويقرأ المسرحية يعود مرة أخرى بعد فراغه من قراءة النص المسرحي إلى إعادة قراءة لوحة الغلاف ، وحين يقرأها يعود مرة أخرى سراءة النص ليعيد قراءة للنص

إن محاولة البطل المسرحي عند مهدي بندق للولوج من ظلمة الواقع إلى نهار البقعة المستقبلية يتواصل من خلاله مع المأمول ؛ تقابل بحسم تأسس على نظرية المؤامرة. فالتأمر في ( السلطنة هند ) متوط بالقبائل اليهودي وفي ( غيط العنب ) بالأجنبي وفي غيلان ( بالفتوح ) ومشروع ( الملك تيتي ) المستقبلي تحيطه مؤامرة داخلية يديرها خاله مدير الشرطة والمشروع المستقبلي في ( إختالون ) تحيطه مؤامرة تدبرها نفرتيتي وقائد الجيش . ومشروع " فار " المستقبلي الذي يتناه تلميذها " فاروس " ثم تتناه حشيشوت تحيطه مؤامرة خارجية يضمها أجنبي وبفعلها تكنوقراطي بلاطها ( عاني ) ابن فار صاحبة ذلك المشروع المستقبلي ، والتي أهدت الصفر إلى الإنسان كي ينتصر به على العدم . هذه السلسلة أو المساحة الزمانية أو التاريخية من التأمر الأسود التي تظهر طاغية في أعمال مهدي بندق المسرحية وفي مواجهة بصيص الضوء الخافت الذي تخله لورية البطل في أعماله ، مماثل تمام المماثلة طفيان المساحة أو الخلفية اللونية السوداء في لوحة فاروق حسني التي تخرج حشيشوت مهدي بندق ، فالسواد الطاغية هو بمثابة المؤامرة التي تغلف المساحة المكانية الزمانية عبر التاريخ أمام بصيص النور أو التوير الذي تخله البقعة الضوئية البيضاء المحلقة بين تكوينين أو ثلاثة تكوينات لونية ( فاروقية ) نارية مبتكرة :

" سرسور : ماذا فعل الشاب الملقى في الجب ؟

عاني : هو شخص أنست به موهبة في رسم الأوجه

وبطية قلبي أسندت إليه وظيفة نقاش

فصور ماذا سجل فوق جدار المعبد خلصة !

سرور : ماذا ؟

عاني : اسم امرأة كادت تصبح زوجته في الشهر الماضي .

سرور : بالجماساته !

عاني : ( هامساً ) وبجانب صورة حشيشوت .

سرور : ( متفجراً بالضحك ) ابن القحبة ! \*

إن مرسوم الناجر الأجنبي ( الصومالي ) صديق كبير المهتمين عاني وصديق عرش  
 حشيشوت والمطلع إلى الصعود على سرير العرش الصومالي ، يخطط لرفيقه في التآمر ( عاني )  
 خطة يتطلع بها من والمة كتابة الفنان فاروس لاسم عروسة وحبيته التي ماتت دون أن يدخل بها  
 على جدار معبد حشيشوت ، وإلى جوار صورة الملكة نفسها ليلصق الهمزة ( بكبير وزراء  
 حشيشوت ) الذي يتألمه على قلب الملكة وعلى عرشها وبذلك يخلو له قلبها وسرير عرشها معاً  
 بضربة واحدة :

" مرسوم : ما رأيك لو أن اسم المرأة هذي

( بيضاء ) ألصق بوزيرك ؟

عاني : ( مشدوهاً ) كيف ؟

مرسور : ( شارحاً ) في أسبوع بدأ ستتموت يسجل ماذا ؟

( وحبياً ) اسم سيادته

والأمرى نجراً أكثر

فانطلق يسجل - والللهول ! - اسم عشيقته أيضاً

عاني : اسم عشيقته ؟!

مرسور : ذلك ما سوف تسره لمدير الشرطة

ومدير الشرطة .. سوف يسرب هذا التحليل إلى الملكة .

فإذا رفضت حشيشوت التصديق

لا بد سيقبل ابن أخيها من باب معارضة الامة

فصور ماذا سوف يقول تحرقس لرجال الدولة

( ويقلده ) أرايتم لسفاعة سيده النير البحري

ظلت تسند هذا إلى أن دنس كل الأعراف

( وعائداً لصوته ) ولهذا يمنح شرعية لقتل منتموت

وسيفعلها بالطبع .. أليس كذلك ؟

عاني : ( مرتبكاً ) لا بد

مرسور : حينئذ تبحث حشيشوت حوالها عن يدعمها ..

عاني : ( لاهثاً ) ليس سواي .. \*

إن محاولات أبطال عالم مهدي بنديق المسرحي في الالتحاق بعالم القفظة لا تتحقق لهم في متون  
لتصومه المسرحية في حين أننا تحققنا في لوحة الفنان فاروق حسني التي تروج بها احتشيسوت مهدي  
بنديق ، وأرى أن تتوج بها الأعمال المسرحية الكاملة لمشروع مهدي بنديق التويري والتويري .  
لقد حاولت تأسيس نقدية زمكانية *Spatio temporal* جمعت فيها بين الإبداع الأدبي  
الندرامي لمهدي بنديق والإبداع التشكيلي لفاروق حسني . أملاً في تطبيق هذا المنهج على مجمل  
إبداعاتنا الثقافية الثراء من روح عصر ما بعد الحداثة .

## جماليات الساكن والمتحرك في معرض منحوتات درامية

يسيطر الفكر للخروج المسرحي على خطة عرض الأعمال الفنية النحتية . في معرض زوسر مرزوق ، حيث يظهر دور ذلك الفكر الإخراجي المسرحي من خلال التسلسل الجغرافي في عرض منحوتات المعرض .

فإذا كان العرض المسرحي قائماً على فكرة أساسية أو مقولة يطرحها النص ويجسدها العرض ، فإن هذا المعرض يبدأ في حسن استهلال يتمثل يكثف لنا مقولته ، وهي حتمية تواصل الأجيال حتى لا ينفرد عقد هويتنا .

وإذا كان العرض المسرحي يبدأ فتابع أحداثه تتابعاً تصاعدياً في المسرح التقليدي أو تتجاوز أحداثه في المسرح الملحمي ، فإن معرض زوسر مرزوق قد عمد إلى خلق نوع من تجاور المنحوتات وفق نسق التسلسل الدرامي ، حيث تتجاوز المنحوتات مجاورة موضوعية ، إذ يقول كل تمثال مقولته الدرامية من خلال التكوين الحركي السكوني اللوني الضوئي والظلي ، لينتقل المتلقي اتصالاً مكانياً نفسياً وذهنياً إلى المقولة الدرامية التالية في تسلسلها المتجاور مكانياً وموضوعياً ، بدلاً عن تتابع عرض المشاهد المسرحية وذلك أسلوب ليس غريباً على العروض المسرحية المتأهدة الحدائية التي تجتاح أوروبا وأمريكا في مطلع عصر العولمة ، وإن كان لها إرغاصات سابقة على ذلك من حيث الزمن . فهذه الأعمال النحتية التي هي معادلات نحتية لمقولات درامية متجاورة تؤدي في مجملها إلى المقولة الأساسية التي يعبر عنها بتمثالين أحدهما تمثال ( تواصل الأجيال ) الذي يستهل به المتلقي مشاهدته والآخر هو تمثال ( بلا نهاية ) الذي يشكل نهاية رحلة المتلقي في معرض زوسر مرزوق . فكان المتلقي واقع بين تأثيرين أو بين قوسين نحتيين أو بين جيلين في رحلة استكشاف للمجهول الذي يقطع تواصل الأجيال وأدى بعالمنا المسرحي أو القومي إلى الدوران في فلك لراعي أجوف إلى مالا نهاية ، ذلك المجهول المتعدد الأشكال والأدوار المتردد في الفعل المضاد للطرح الموضوعي والتكويني لفكرة تواصل الأجيال . ولعل في العناوين التي اختارها الفنان زوسر مرزوق لتمثيله ما يكشف لنا عن طبيعة التجاور الدرامي للمقولات التي يتضمنها كل تمثال من تماثيل ذلك المعرض النحتي الدرامي أو المسرحاني .. فالواصل يتقطع نتيجة مأساة ثم تلوها ( شقاوة صغار ) في شعبياتهم وتسلفهم غير للمشروع الذي أدى إلى فقدان الكيان الأساسي والحقيقي للمسرح المصري وهويته ، وتوزع طاقته ، وتشتت النظرة إليه وإنصراف النظر عنه إلى المحاولات

التساقية والصيانة ، وتلك وجهة تقليدية لمسيرة المسرح المصري في عشر السنوات الأخيرة ( مرحلة نفي النص وموت المؤلف والتخلي عن الريادات وميمنة شعطات أو شخبطات نسبت إلى التجريب ) وهكذا تتوالى المقولات الدرامية التي تعكسها أعمال زوسر الفنية ويؤدي كل منها إلى المقولة التي تليها وفق النسق الجغرافي عبر مسيرة التلقي . فالشقاوة تؤدي إلى الضغوط الضدعية المتأخرة والمشرعة لظواهرها النموية في اتجاه الكيان الأساسي . ومن البداية أن تؤدي الضغوط إلى صراع ، لذلك شغل تمثال ( صراع ) المستوى الخامس على خريطة المعرض في هيئة تكوين أساسي في المركز يتوسط تكوينين وكلاهما يحاول جذب نحو القوة وكأنه غنيمة أو تركة يتناوشها الطامعون بعض النظر عما يلحقونه بذلك التكوين الأساسي وهو هنا يمثل المسرح المصري الذي يتجاذبه أو يتصارع من أجل السيطرة عليه تكتلان أحدهما تكتل الفنانين والآخر تكتل الإداريين ، مما أعاق حركته أو أصابه بالشلل ، ويعمل دور المعارض اللوني بين كل من جهتي الشد والجذب المتصارعين ليؤكد ذلك التعارض أو التناقض حيث يصطبغ لون كل جهة من الجهتين بلون الكتلة التي تجذب نحوها . ولا غرو أن الصراع يؤدي إلى أجهاض الولادة وذلك هو لب الإدراك الحدائي . لأن الحدائق تاج للصراع مع الثوابت والسواكن في محاولة توليد وتوالد معنوي وشكلاني دائم ، وسواء عمد زوسر مرزوق في ترتيبه لتماليله ترتيباً تدريجياً خاضعاً لقانون السببية أو لم يعتمد فإن ذلك النسق الحدائي قائم كمقدمة لتواصل سببه (مأساة ) التهام الكتلة الرئيسية للكتل الوليدة فالشقاوة والضغوط والصراع والتوالد انجھض الذي أنتج نشاطاً طفيفاً أدى إلى الإسلاخ عن الأصل والأصالة ومن ثم لمواجهة بين الثقافة وعصر العولة حيث لا أحد يسمع أو يرى أو يتكلم الأمر الذي ترتب عليه وجود حالة انفصام للشخصية وهو ما يعكسه تمثال شيزوفرينيا المسوق بتمثال ( لا نسمع . لا نرى . لا نتكلم ) والمتبوع بتمثال ( التحفز ) وهو متوالد عن تمثال الطفولين ونتاج فعلهم وتطفلهم الذي سمحت به حالة التوالد المجسدة تجسيدا تشخيصيا في تمثال (توالد ) . ومن البداية أن تقف البيروقراطية بالمرصاد لكل توجه صحيح في مسيرة التطور والتقدم ولذا وضع زوسر تمثال ( بالمرصاد ) تال على تمثال ( البيروقراطيون ) وكان تمثال (على مين الدور ) انتهاء بلا نهاية الدوران مع دوامة الفراغ اللافتاني .

إن هذا الترتيب الموضوعي لتماليل زوسر في معرضه الخامس والعشرين يخلق ما يمكن أن يطلق عليه الإطار الدرامي الواهي الذي يربط المؤسعات الفرعية بالموضوع الرئيسي فبدأ



بالتواصل وننتهي إلى الدوران في الدوامة الفراغية الكونية نخبه لأننا لا نرى . لا نسمع . لا نتكلم . مما أدى إلى الانتظار القلق ( على مين الدور ) .

إن موضوع الموضع هو موضوع مسرحي بالكامل من ألفه إلى يائه ولتأكيد ذلك يضع زوسر خلفية سوداء لمعرضه الحدائي الإطار ، والتأرجح بين التجريد والتشخيص والحدائق وما بعدها في بعض التماثيل ، وخاصة تماثيل ( شيزوفرنيا ) الذي يتخذ شكل رمح يرتفع باطن كفها لممسك الإهام والسبابة فيها بوردة إمساكها بريشة أو قلم ، على حين تفرد الأصابع الثلاثة الباقية منتصبة إلى أعلى على هيئة توشي بالتعدد ، مما يخلق تعارضاً معنوياً بين فكرة التعدد وفكرة التعدد في منظور واحد ، كذلك يتخذ النصف السفلي ( كوع الرمح ) نهاية أقرب إلى شكل ممككة وحشية ، ويظهر التعارض في اتجاه الحركة . حيث يصبح للحركة في هذا التمثال اتجاهان أحدهما يتدلج عكس الاتجاه الآخر ، أحدهما هجومي والثاني سكوبي يتطوي على حركتي التردد والتعدد المتناقضين . وبذلك يتجاوز زوسر قاعدة أساسية في مجال النحت الذي يعتمد على نقطة ارتكاز واحدة هي مناط اتجاه عين المشاهد ، مهما يشتت نظراته في اتجاه التمثال فكرياته وكثلة وفراغه . إلا أن زوسر يجعل لهذا التمثال ( شيزوفرنيا ) نقطتي ارتكاز ، وبما لتأكيد المعنى على حساب قاعدة أصولية في فن النحت . ولاشك عندي أن للمسرح دوراً أساسياً في هذا الخروج أو التجزؤ ذلك أن زوسر تعامل مع منحوتاته هنا انطلاقاً من قانون فن آخر ، إلى جانب تعليقه للموضوع على حساب القاعدة الأصولية ، وليس على حساب الشكل الفني ، إنما هو يتبع القاعدة العامة في فن الإبداع أو التأليف عامة تلك التي تنطلق من موضوع أو فكرة مجردة تستدعي الشكل بدلاً من التزام حدود الشكلانية في النحت حيث الشكل أولاً والشكل ثانياً والشكل أخيراً .

### **الحركة والتحرك في منحوتات زوسر مرزوق الدرامية :**

بأنى التحريك من خارج الكتلة ولكن الحركة تتبع من داخل الكتلة ذاتها كحركة إرادية ، لها باعثها الداخلي وفي أعمال زوسر النحتية التي تضمنها معرضه الخامس والعشرون قطع نحتية ذات ملامح درامية تشكل فيها الكتلة الرئيسية دور محور الصراع وتشكل فيها الكتل الجزئية الخارجية التي تقترح عالم الكتلة الرئيسية المحورية دور محرك الصراع ، بذلك تشكل الصورة الصراعية للعمل النحتي من صراع الكتلة المحورية في مواجهة هجمة الكتل الطفيلية الدخيلة التي تفرزها ، وذلك مائل في تماثيل ( الطفيليون ) الذي تواجه فيه الحركة حركة مضادة لها فالكتلة الرئيسية مقيدة بقيد مادي من أطرافها السفلية والعلوية ، وباطنها مفتوح دون إرادتها والطفيليات

تتناهشها وتتخص من جزئياتها وذلك كله بشكل تحريكاً . وهو تحريك لأه غير تابع من إرادتها . ولكن حركة الطليقات المفتحة لباطن الكتلة أو الجسم الذي شقت بطنه فهي حركة إرادية داخلية نابعة من الطليقات ذاتها ، فهي مظهر من مظاهر سلوكها الفيزي ( إرادة الحياة ) حيث لا حياة للطليقات بغير نواله مطلق على حياة أصابها المرض أو العطب . من هنا تضمن التكوين الحثي في هذا المثال مظاهر الحركة ومظاهر التحريك معاً . ويتضمن قتال (صراع ) مظاهر الحركة ومظاهر التحريك أيضاً حيث تتجاذب كتلتان جانبيتان مختلفتان كتلة رئيسية تحتل مركز التكوين لها مظاهر الثبات والرسوخ لما يعكس حركة مقاومة إرادية نابعة من ذاتها في مواجهة محاولات تحريك طرفي التنازع والصراع عليها ، بهدف حيازة أحد الطرفين لها ، كما تشكل عملية جذب الطرف الأيمن من الكتلة الرئيسية المقاومة نوعاً من التحريك للكتلة الرئيسية وللكتلة المتأونة لها ، وتمثل حركة الجذب المعاكس في قتال ( النعامة .. ) حيث تحفي النعامة رأسها في الرمال بإرادتها وتجم الكتلة الغلامية المخوشة عليها لتصبح كتلة النعامة في وضعها ذلك بين غالب الكتلة الغلامية الوحشية ، فإذا كان إخفاء رأس النعامة في الرمال إرادة ، وكانت هجمة الغلامي أو العولة إرادة تشكل كل منهما حركة نابعة من ذات كل من الكتلتين ، إلا أن حركة منها هي محاولة تحريك للطرف الآخر تواجهاها حركة مقاومة مستميتة ، فبين الابتلاع ومقاومته تكمن مظاهر الحركة والتحريك في تلك المتحولة لتكتمل فيها الصورة الدرامية .

### **جماليات الحركة والسكون والنبات**

في قتال ( لا نسمع . لا نرى . لا نتكلم ) :

إذا كانت الحركة والسكون والنبات ثلاثية مزدوجة الحضور في الزمان والمكان فإنها أيضاً المظهر الدلالي على الوجود الفاعل في المطلق وفي التقيد معاً وعلى الرغم من أن قتال ( لا نرى ، لا نسمع . لا نتكلم ) الذي هو من حيث المظهر اختراحي أو الإطاري عبارة عن ثمرة قوم مكبرة أو متضخمة بحكم كونها - هنا - عملاً فنياً لا بد من المبالغة في تجسيده وإبداعه إلا أنه يحمل بداخله طاقة كانت ومقيدة وتمسك بتلابيبها حتى لا تتطلق خارج حدودها الإطارية التي قيدت بداعها . وإذا كانت من وظائف ثمرة النوم في الحياة المعيشة في مصر على مر عصورها منذ فجر التاريخ هي التطهير وتقية الدم ، فإن اختيار الفنان زوسر مرزوق لهذه الثمرة ليدع استيعابه من شكلها الطبيعي عملاً تحتياً يمس في داخله طاقة الإنسانية الخلاقة لائذة بالصرير أو التصير ومتخلصة من الشحنة الانفعالية الحرقانية بنغة علم النفس - وفي حالة كمن لم يكن اختياراً

عشوائياً أو تلقائياً فحينما نشعر الطاقة الإنسانية الخلاقة بأنها تسرب وتجزأ ويفلت منها عنصر من عناصرها فإن لوذها بوسائل الحماية وعملها على تنقية مادتها حفاظاً على جوهرها يصبح أمراً حكيماً ، إذ أننا نتوقف عن مظاهر الحركة أو أطرها الخارجية مع أن الحركة قائمة . وكأننا أو ساكنة فليس معنى عدم اهتزاز أغصان الأشجار أن الرياح غير موجودة . إذن فعدم الرؤية عدم السمع وعدم القول هو نوع من الادعاء تأكيداً لموقف مما هو حاصل على مستوى الواقع المعيش للرؤية والسمع حاصلان والتعبير عن حدودهما قائم ومائل لكن التعبير عن عدم إعلان موقف رافض لذلك المربي المسموع والمرفوض هو الكامن والمذخر والمتحضر عندما نحين لحظة التفجير الخلاق .

فالسكون إذن هو إرادة ادخار الحركة أو تعمد تأجيل مظهر وجودها الفاعل . مع أن حالة الانقسام أو الشيذورفيا قائمة في التمثال التالي في ترتيب الأعمال التحية لهذا المعرض ، إلا أن ذلك الانقسام لا يخص الطاقة المفكرة الكائنة في غثال ثرة الثوم حيث الإدعاء بعدم الرؤية أو السمع أو الكلام وإنما الانقسام خاص بالفعل الرسمي بالإرادة القادرة على التبحر والنع ، والتي يجسدها تمثال شيذورفيا الذي يسرحي الفنان إطاره الخارجي استنحاء سرهالياً إذ أنك ترى فيه صورة ذراع ممتدة في استعلاء لتمنح الغير في المطلق أو قل لتمنح الفراغ الأثيري رمزاً للجمال وللمودة تمنح الكون كله وودة ؛ فإنك في الوقت نفسه ترى فيه وحشاً يجرأ شراً ينبثق في حالة مباحة غطسية نحو الأعماق السفلى ينصفه العلوي الذي هو على هيئة اليد الملتحة ، وذلك يذكرني بالنح التي تقدمها دولة كبرى على رأس النظام العالمي الجديد إلى دول العالم الثالث فهي تقدمها بأطراف أصابعها بينما يتراجع زلدها إلى الخلف رجوعاً ارتدادياً يجر الدولة الممتوحة ويجذبها إلى داخل كهف نظامها أو فقها المظلم . وعلى المستوى التشكيلي وجماليته فإن عين المتلقي هي الممتوحة وهي المفرر بها . وهي التي يجذبها مركزاً النقل أو مناحاً التشكيل التعبيري الساحر والمآكر معاً إلى أعماق كهفها المسحور تمهيداً لافتراضها على مهل في خلوة دموية . ولأن الانقسام صفة في المانح ليس صفة في المتوح المفرر به ، لذلك نجد له وجوهه الظاهرية التي يجسدها التمثال التالي له في بروتوكولات التلقي في معرض زوسر مرزوق للمحتولات الترمية وهو التمثال المعنون بـ (البيروقراطيون) فهو تكوين هلامي تمتد أذرعه الأخطبوطية المتحوصة على حواصل وغدد دموية متفخعة من طول ما امتصت دماء العاملين المخلصين أو هواة العمل الخلاق والمبدع . فالتكوين يشغل الحيز كله وله عون في كل اتجاه . حتى أنك لا ترى في ذلك التكوين للخياف

مرى الأذرع الأخطبوطية والأعين المتناثرة في كل أنحاء رأسه والكروش الحمراء المتحوطة على خلاصة جهود حواء العمل الخلاق والبدع والمخلص ، وهي كروش عذبة بالأذرع الطويلة - حسب الصفة التي يمنحها للدولة العبرية أن تطلقها على نفسها . وهنا يصبح من حق كل من شاهد ذلك . المعرض الصرخة التحليل والتذير أن يتساءل ترى على من يحل الدور ليرافق تساؤل مع عنوان التمثال قبل الأخير .

### **نظرية التلقي في مشاهدة فن النحت :**

تشكل نظرة التلقي لعمل من الأعمال الإبداعية خاصة في مجال الفن التشكيلي تهماً خبيرتين جماليتين : إحداهما هي خبرة الفنان الجمالية والأخرى هي الخبرة الجمالية للمتلقي نفسه ، ومن المتوسطات الجمالية هاتين الخبرتين وتأسيساً على ما تقدم فإن النظر إلى تمثال ( مأساة ) - وهو حيوان يفترس أطفاله من زاوية ما من زواياه - تؤدي إلى مفهوم مضاد لقاعدة أصولية في فن النحت تقوم على أن الكتلة تفرغ الفراغ . وهذا معناه أن زاوية النظر إلى ذلك التمثال في اتجاه أحد أبعاده تعكس هزعة الفراغ للكتلة على حين أن اختلاف زاوية النظر إليه في اتجاه آخر يجعل الكتلة تبدو في حالة توحيد الحركة الهجومية مع الحركة المقاومة في آن واحد ، لأن المهاجم يحمي نفسه أيضاً من هجوم مرتد ، من الطرف الواقع عليه الهجوم ( الكتل الأصفر ) في التمثال نفسه . وتتيح القيمة الدرامية في هذا العمل الفني ( مأساة ) من حالة التعاطف التي تتجلى عند التلقي مع الطرف المغلوب على أمره ( الكتل الأصفر ) فالكتلة الكبرى في صراعها مع الكتل الصغرى لا تخلق تأثيراً درامياً ما لم ينتج عنها تعاضف التلقي مع إحدى الكتلتين ، ذلك أن الدراما عاطفة إنسانية تنحاز إلى طرف من الأطراف ، كما أن تضاد الاتجاه في الحركة ما بين ( الكتلة الأكبر ) و ( الكتلة الأصغر ) في تمثال (مأساة ) يؤكد الصراع في مأساة التهام الكتلة الأكبر في حالة توحشها الهجومية للكتل الأصغر المتوادة عنها والمتسربة من بين أنيابها ومخالبها .

وإذا كان التباين من سمات الإبداع الدرامي بل الإبداع بشكل عام ، فإن الإضاءة تلعب دوراً تأثيرياً في خلق تباين الألوان وتأكيدهما كما في حالة لون الكتل الصغيرة المضادة والمتسربة في عكس اتجاه الحركة الهجومية للكتلة الكبيرة ، كذلك يشكل ضغط الفراغ في الكتلة محاولة لقهر الكتلة الضاغطة وخلق أكثر من مساحة فراغية لتفتيتها .. وبذا أصبح الفراغ فراغاً إيجابياً يؤكد حالة الصراع بين الكتلة الرئيسية والكتل الصغرى المضادة لها من ناحية وبين الكتلة والفراغ .

وذلك ما يؤكد وصفاً لتلك المرحلة في فن زوسر مرزوق التحق بمرحلة ( دراميات التشكيل التحق ) .

الفن يخلق قوانينه من الداخل :

إذا كان من قوانين الطبيعة أن الضغط يؤدي إلى الانفجار ، فإن العمل الفني (ضغوط ) يغير من ذلك القانون ، لأن الفن يخلق قوانينه الخاصة من داخل العمل الفني نفسه . فالضغط المساعد والمتباين على الكتلة الرئيسية لم تؤد إلى انفجار تلك الكتلة وإنما أثبت صلابتها وقدرتها على الاحتفاظ بوجودها الطبيعي ، ومن ثم الحفاظ على هويتها . على حين أن عدم أصالة الكتل الصغيرة غير المنتظمة والضاغطة على الكتلة الرئيسية في أسفل التكوين التحق للمثال قد أدى إلى تغير شكل تلك الكتل الصغيرة الفاغرة ألوانها الدعوية من شكلها الكروي واستندرافنا إلى الانبعاث المضغوط في محاولة يائسة لابتلاع أو تخويف هذه الكتلة لأن وجودها وجود تسلقي وطفلي .

ويلعب اللون دوراً رئيسياً في تأكيد فكرة الابتلاع في ذلك المثال فمع أن اللون الأسود هو اللون الأساسي المسيطر على هذا العمل الفني ، إلا أن اللون الأحمر الموزع على الكتل الضاغطة والمضغوطة في آن واحد ، يشكل نوعاً من محاولات الابتلاع الفردي . ومع كل تلك المحاولات التي يؤكد تكرار اللون الأحمر في الكتل الصغيرة الضاغطة المضغوطة ، إلا أنها تبدو كما لو كانت كتلاً هلامية ، تحوي بذرة هزيمتها في داخلها ، بل تبدو كما لو كانت في حالة هروب عشوائي ، لفقدتها تماسكها الذي يكشف عن رخاوة عزمها وطراوتها مع تركيد صلابة الكتلة الأم التي تشكل قاعدة التكوين الرئيسية .

ومن فكر اللقطة الفنية للفنان زوسر مرزوق ، ودقة اختياره النابعة من خبرة عين الفنان لديه ، وقوة على نموذج الذبابة الذي يستوحيه ليعبر من خلاله عن المضمون المائل الخنثي لمعرضه أو رحلة الطقي في عرضه المسرحي التحق ، فمن الخصائص الحياتية للذبابة الحط الفجائي على كل موجود مع خفة الانطلاق منه إلى الانحطاط النقص على غيره ، دون وقفة تساؤل ذبابة ( على من الدور ؟ ) إنما التساؤل الاستكاري هو من طرف الملقى ينهب كما جاء بعد أن استمتع بما شاهده وتفاعل مع قيمته الموضوعية والجمالية ، وإنما يفعل ما يفعله العرض المسرحي الملحمي السمات والأهداف ، إذ يحض الملقى على أن يكون له موقف ما تجاه ما عرض عليه عن طريق الفن الإبداعي المخصوص وفق شروط ذلك الفن النابعة منه الظاهرة الحياتية في مجتمع أو بيئة

بعينها، حتى يقف منها موقفاً شبيهاً يستحسن الحسن ويستغز من القبح وينفر منه . وذلك بالقطع لا يصل إلى التلقي دون أن يظهر الفنان الشائنة في الجميل والجميل في المشوه من اللقطة أو الإبداع انبذي صورته أو شخصه أو جسده وعرضه . ومن ثم على التلقي المشارك لا التلقي المستهلك المخاذ .  
موقف ما من قضية معروضة عليه !

وقبل أن يترك التلقي للمعرض فإنه لا يتركه متشامخاً بتأثير الظاهرة الاجتماعية في المستوى الأعم أو سليات الحركة المسرحية المتسرية في المستوى الخاص ، ومن تأثير الخلفية السوداء أو للدي الأسود المحيط بتلك الظاهرة الاجتماعية أو المسرحية السلبية ، فإن الفنان زوهر مرزوق الملوك للور الفن الحقيقي الذي يمشي ولا يتفر والذي يستشف ويعز باللق التوقعات ويشير من طرف خفي إلى المأمول ، يترك جزءاً من خلفية غائبه مساحة بيضاء لا سوء فيها تمتد حتى باب الخروج من قاعة العرض . غير أنه يستوقفه أمام تماثل ( بلا نهاية ) في دائرية الفكرة الأساسية وراء رحلة التلقي وهي التي تتضافر فيها فكرة تواصل الأجيال الذي يوقفه لا نهاية الدوران في تلك ظاهرة الانقلاب والفساد والتسيب .

## جماليات الصورة في العرض المسرحي اللقطة الجمالية في عروض مسرحية مصرية

تسهم اللقطة الجمالية إسهاماً شديداً الجاذبية والتأثير الدرامي في تكتيف الموقف الدرامي من خلال توظيفها للعلامة الرمزية في المشهد المسرحي ، وخاصة المشهد الافتتاحي للعرض المسرحي . ففي عرض مسرحية ( الواد سيد الشغال ) من بطولة عادل إمام وإخراج حسين كمال وإنتاج ( فرقة الفنانين المتحدين ) يظهر البطل عادل إمام من خلف باب زجاجي يتوسط خلفية المنظر المسرحي للممثل الذي حضر من أجل أن يلتحق بخدمة أصحابه الأغنياء ، يظهر عادل إمام في أول لقطة تلتقطها عين المشاهد وهو يلصق وجهه بزجاج الباب ليرى عين المشاهد أنف الممثل تضغط مع جبهته زجاج الباب ليدو أنفاس الأنف . وهذه اللقطة تلخيص للحدث ، الذي يقوم على تدخل هذه الشخصية (سيد الشغال ) فيما لا يعنيه ، فهو يحشر أنفه في كل شيء من عادات أسرة عنودمه وتقاليده طبعها العليا ؛ بما يسبب الضيق لها من خلال مفارقات كوميدية . إذن فهذه اللقطة الجمالية لم تكن مجرد حلية أو لمسة شكلية زخرفية ولكنها بمثابة عنصر حسن استغلال للعرض وهو عنصر جمالي وهي أيضاً عنصر يؤكد بزوع بفترة الحدث الدرامي الرئيسي . وكذلك تسهم اللقطة الجمالية لأحد عناصر التشكيل في المنظر المسرحي في تأكيد دلالة العرض للمسرحي ، ففي عرض مسرحية ( كاليجولا ) لألبير كامي من إخراج الباحث نفسه وإنتاج (قصر ثقافة الأنفوشي) ١٩٩٧ م .

يتوسط أعلى خشبة المسرح درج يعلو ليفضي إلى فراغ مسرحي مظلم بدلاً عن منصة إيوان العرض ، بينما كرسي العرض معلق بين السماء والأرض في بقعة ضوء ، ليكشف مع المشهد الافتتاحي وطوال العرض عن فشل كاليجولا في استقرار عرشه على الأرض وفشله في امتلاك القمر فهو غير قادر على السيطرة بفكره الإرهائي الانتزالي العلمي على أمور امبراطوريته المترامية الأطراف وغير قادر على السيطرة على العالم الخارجي أو على تحقيق حلمه .

وفي افتتاحية مسرحية ( الملك معروف ) لشوقي عبد الحكيم من إخراج الباحث نفسه . يتوسط المنظر المسرحي طوال العرض كرسي العرض على هيئة كف يد بشرية أصابعها تشكل ظهر الكرسي وكفها يشكل قاعدة الجلوس عليه وعندما يجلس عليها الملك تنشق الأصابع لتطبق عليه ، كما لو كانت تمصره . وفي ذلك قيمة جمالية حسن الاستغلال من ناحية ، ومن ناحية تلخيص الحدث الدرامي لأن الملك معروف يحكم شعباً لا هم له إلا أن يوفر الملك له حاجاته وللملك

يسبب لذلك ويعد توزيع كل ما يملك غير أن الطرف الآخر للمعادلة والممثل في زيادة الإنتاج غير قائم مما يجعل الملك وضعه إلى شعب متسول من الدول المجاورة وفي المشهد قبل الأخير من مسرحية ( علي جناح التيريزي وتايه قفه ) لألفريد فرج من إخراج الباحث نفسه وإنتاج كلية الهندسة جامعة الإسكندرية ١٩٨٩م حيث يسكر ( قفه ) في ميدان عام وبفضفض عن نفسه فيكشف أكنوية ( علي جناح التيريزي ) التي نصب بها على التجار وعلى ملك البلاد ، حتى أن الملك زوجه من ابنته ، وكان هناك شرطي يتصت على فضفضة قفه وفضضه دون أن يمي لرفيقه التيريزي ، وتظهر اللقطة الجمالية في جعل الشرطي يقف ساكناً في وسط الميدان على مسعى ( رصيف ) وجعل " قفه " يجلس عند قلعي الشرطي الواقف ساكناً كما لو كان تمثالاً ، ومن هنا تعامل قفه مع الشرطي على أنه يتعامل مع تمثال قائم في الميدان العام ، إلى أن ينتهي الأمر ببعض الشرطي الذي ظنه قفه تمثالاً على قفه واثياده إلى الملك . ولقد كان ذلك نوعاً من توظيف المخرج ( الباحث نفسه ) لإمكانات محل دور الشرطي الذي كان أداؤه الصوتي والحركي متوتراً وآلياً . فكان ذلك أسلوباً لتوظيف العنصر المسرحي المتاح توظيفاً يحقق الجمالية ولا يخرج عن سياق الحدث وميالق الأداء التمثيلي إلى جانب توكيد الدلالة المسرحية فمن طبيعة السكير الترهيم ومن طبيعة الشرطة التحفي والتصت وما حدث من قفه في حالة سكره أنه توهم وما حدث من الشرطي أن تصمم لحك فكرة تحفيه لما وجد رجلاً يهلوس ويذكر التيريزي وخداعه للبلد ملكها ووزيرها وتجارها الكبار ويعد توزيع ثروهم على الفقراء بعد أن أوهم الملك والتجار أن قافلة قادمة بكل ألوان الحجر الوفير وطمع هؤلاء الزائد عن حده في الاستحواز على خيرات القافلة . وكشفت اللقطة الجمالية لافتتاحية عرض مسرحية ( المتزوجون ) لسمير غانم وجورج ميلهم بإخراج حسن عبد السلام عن دلالة الحدث الذي سيرض علينا حيث نرى جورج مقيداً بالحبال وإلى جواره عروسه في ثوب زفافها في موكب زفاف غنائي إيقاعي راقص . والناظر إلى هذه اللقطة يستج أن العريس ( جورج ) هو عريس رغماً عن أنفه . واللمسة التي يصنعها سمير غانم حيث يصفق بكفيه موقفاً أمام زوجته مع جملة : " بابا بعث فلوس " فإذا به يلطم خديه بكفيه موقفاً مع تكراره لرد زوجته ( بابا ما بعث فلوس ) فهو يقلب وضع استخدامه لكفيه من حالة التعبير التلقيني النرح بكفيه عما يتطابق مع عبارته إلى تعبير توقيعي بكفيه لطماً على خديه بما يتطابق مع معنى الأسف لما أجابت به زوجته من أن والدها الثري لم يبعث إليها بتقود بعد أن رآها تشتري أشياء بما قيمته ٩٠٠ جنيه .



وتكشف اللقطة الجمالية للاتحاح عرض مسرحية ( شرقاً إلى ميناء ) للمؤلف السكندري أنور جعفر وإخراج الباحث نفسه عن حسن استغلال العرض من ناحية وتأكيد القيمة الدرامية للحدث ، إذ يشاهد المتفرجون خشبة المسرح دون منازع وأن هناك خيمة صغيرة تتوسط خشبة المسرح وهي تشكل المنظر الوحيد أمام خلفية صحراوية خاوية وما أن تصدح موسيقى الالتحاح إذا بالخمسة ترتفع إلى أعلى سقف خشبة المسرح لتجد الفراغ المسرحي قد ملأ بالقدادين الفلسطينيين ، شاهري الرشايات وهم يتحركون بسرعة ولياقة ليقفزون إلى مقدمة صالة المسرح وينثرون وسط الجماهير وهم يطلقون بنشيد حماسي . وتبدو جماليات هذه الصورة المسرحية في إصابة المتفرجين بالدهشة إذ فوجئوا بأن هذه الخيمة الصغيرة والتي كانوا يتوقعون دخول أحد الأشخاص إليها أو خروجه منها على أكثر تقدير ، فإذا بالصورة المسرحية تباهت المتفرجين فيخرج منها عشرات المقاتلين بأسلحتهم للدلالة على أن خروج الشعب الفلسطيني من الضائقة الوطنية والقومية والحصار في حيز شديد الضيق إلى الانتشار والسيطرة على كل أرضه ملتحمًا بالجماهير العربية ومفاعلاً معهم ومحتمياً بهم .

وفي عرض مسرحية ( ناعسة ) للفرقة القومية لقرع ثقافة كفر الشيخ على مسرح أم كلثوم بالنصورة ( مايو ٢٠٠١ ) تتوسط المنظر الرئيسي شجرة ذات فرعين يشكلان حرف ( V ) وفي نهاية العرض يسقط المخرج صورياً عن طريق الفانوس السحري لأطفال الحجارة الفلسطينيين وهم يرمون ١٤ الجنود الصهاينة .. وتؤكد القيمة الدرامية للعلامة ( الرمز ) في الدلالة التي تنتجها علامة ( V ) بوصفها رمزاً للنصر مضاعلة مع الصور التي تسقط بين عينيها المتفرجين صعوداً ليدلان على النصر حيث تبشر بتحقيق النصر عن طريق أطفال الحجارة .

وتلك بعض نماذج اللقطة الجمالية في العرض المسرحي ، غير أنه من المهم التأكيد على أن التكوين هو منبع اللقطة الجمالية في الفنون الزمانية ( المسموعة ) وفي الفنون المكانية ( المرئية ) على حد سواء ، بما يشتمل عليه التكوين من عناصر البناين والاختلاف والتوزيع والارتان والتقديم والتأخير والحذف والتوكيد والاستعارة والتماثل والتدرج والارتان والتظليل وكلها تدخل في عناصر الصورة المسرحية التي يجتهد المخرج شأنه شأن المؤلف في أن يجمع عناصر في العرض لا تجتمع في الواقع ويوظف لغة العرض ليحضر مفرداتها هناك ويجمعها بشكل مختلف ربما عن النص وعن الواقع الحرفي المعيش ويجذف ويولور ويعيد تنسيق الصورة الدرامية بما يمتع جمالياً ويقنع فكراً ويؤثر جمالياً .

## جماليات التكوين في الصورة المسرحية بين الاتزان والتباين والتنويع في وحدة

الاتزان هو الحالة التي تعادل فيها القوى المتضادة ، والاتزان أحد الأسس التي انبنت عليها الحياة .. وهو إحساس غريزي نشأ في نفوسنا من طبيعة شكل الإنسان المعتدل القامة رأسياً في توازن مع الأرضية الأفقية التي يقف عليها بما يوحى بباته وروسخه ، كما أنه يعد أحد الخصائص الأساسية التي تلعب دوراً مهماً في الإحساس بالراحة النفسية للناظر إلى الصورة المسرحية وانسجام عناصرها ووحدة الارتباط البصري بين علاقاتها ببعضها البعض ، تلك التي تمكن الناظر من أن يجيل نظره في عناصر التكوين في انسيابية دون أن تخرج نظره عن إطار التكوين أو البؤرة الضوئية الدرامية التي توظف الصورة المسرحية . وهذا ما يمثل في ذلك التكوين الذي يجلس فيه (القفى مهران) ويحيط به جلوساً متباين النسب والتكوينات والفراغات لثلاثة من أتباعه بينما يقف الرابع على الطرف الأيسر للتكوين بحيث يشكل خطاً رئيسياً متوازناً مع القفاس التي يرفعها القفى مهران ييسره إلى أعلى . فالقفاس بعضهاها المستقيمة رأسياً ترتفع لابتة بواسطة قبضة يد مهران التي تشكل قاعدة أفقية وبين استقامة القفاس في خط رأسي واستقامة الرجل الرابع الواقف في يسار التكوين ثائل ولكنه غير متطابق لأن القفاس حيث ترتفع إلى أعلى في يد ثائر فهي ترمز إلى المقاومة ، والرجل في وقفته خلف أحد الثرثار يرمز إلى المقاومة ، وإذا كانت القفاس المرفوعة في يد الثائر ( مهران ) رمزاً للمقاومة ، بوصفها علامة فإن وقوف رجل من أتباعه في الطرف الأيسر للتكوين من جهة نظر المشاهد وفي الطرف الأيمن من التكوين من جهة جلوس ( مهران ) يخلق الإحساس بحماية التكوين وأمنه .

ومع أن الاتزان نوعان : توازن متماثل وآخر غير متماثل فإن التوازن في هذا التكوين غير متماثل ، لأن المخرج (كرم مطاوع) أراد أن يمنح ذلك التكوين توازناً يظهر فيه التماثل أقل وضوحاً ليؤثر تأثيراً أكثر قوة على نفس المشاهد ، ويتيح له فيه فرصة المشاركة في عملية تنظيم وزن الأحجام والكلل البشرية والفراغات المتفرقة في عناصر الصورة عن طريق أحاسيس المشاهدين أنفسهم فيراها كل مشاهد بنفسه في حالة من التعادل القوي الديناميكية الكامنة في اتجاه خطوط التكوين ، وبذلك يتاح لعين المشاهد إمكان التحقق من حتمية وضع كل منها في التكوين وحتمية

\* في مسرحية القفى مهران ، لاخراج كرم مطاوع ، المسرح القومي بالقاهرة .

استمراره داخل التكوين بفضل ما يلاحظه من ترابط ذلك التكوين ترابطاً متجانساً أو متآخياً مع غيره بما يتأخر تأخر الكلمات في البيت الشعري أو الأندام في الجملة الموسيقية .

ذلك أن لاتجاه الخطوط الرئيسية في التكوين تأثيراً كبيراً على إحساس المشاهد بعزاز ذلك التكوين أو هذه الصورة أو تلك .

ولنا أن نلاحظ ميل المثل ( أبو زهرة ) عضو التكوين في تلك الصورة مثلاً إلى داخل التكوين بجزعه وهو جالس القرفصاء . في حين يأخذ ذراع الفأس المرفوع في يد مهران خطاً مائلاً عكس خط ميل المثل ، فكلهما يشكل خطاً رأسياً مرتبطاً على خط أفقي يضمن ثبات حركته ، إلا أن التماثل نالص بينهما لأن وجهة ميل كل منهما رأسياً عكس ميل الآخر ، كما أن ذراع الفأس متوجه بألة القطع وجذع المثل متوجه برأسه كما أن ذراع الفأس أكثر ارتفاعاً من جذع المثل وإذا كان أتباع مهران الجالسين خلفه بما يشكل قوساً مفتوحاً في اتجاه المشاهدتين ومهران بداخله ، فإن مهران بذلك الموقع الذي اجلسه فيه المخرج من ذلك التكوين إنما يشكل مناط القوة في الفعل الدرامي لأنه أصبح مركز السيادة في التكوين وبالإضافة إلى ذلك فإن النوع في وحدة التكوين في هذه الصورة المسرحية قائم في تباين أغطية الرؤوس ، إذ يغطي رأس مهران عمامة خفيفة قبل إلى اللون الأحمر ، بينما يعمم رأسي التين من أتباعه الجالسين خلفه في غير ثمال بعمامة بيضاء ويضع عضو التكوين إلى يساره طالية زرقاء وعضو التكوين الواقف في الطرف من يمينه في نهاية التكوين طالية بيضاء حولها عمامة خفيفة تتدل على كتفه الأيمن جراء اللون وبذلك تتحقق للصورة خاصية النوع في إطار الوحدة لأنه لا وجود لموضوع أو كيان في أي تصميم حركي في المكان أو محمي في الزمان بغير وحدة مهما بلغت روعة ذلك التصميم ، ذلك أن روعة التصميم تتحقق بواسطة النوع في إطار الوحدة . اختلاف أجزاء أو عناصر التصميم فيما بينها وربما تناقضها مع قدرة المصمم وللبدع على إحكامها في وحدة متسقة ومتناسقة .

ولاشك أن تباين طرق جلوس كل عضو من أعضاء التكوين الذي يشكل قوساً مفتوحاً نحو الجمهور في صالة العرض وتباين الأزياء مع عدم تناظرها في الصورة ككل يخلق تنوعاً في التكوين لأن التغير في الأبعاد والأحجام والفراغات والكتل والألوان والإشارات وأوضاع أطراف كل جسم من أجسام أتباع مهران ودرجات ميل جذوع أجسادهم تشكل مجتمعة خاصة النوع التي تخلق مع الخواص الأخرى للتكوين قيمته الجمالية .

### جماليات الصورة المسرحية بين التكرار والتدرج والتباين :

التدرج من خصائص الطبيعة ، إذ بين قمة نصوص الضوء غاراً وشدة الإظلام ليلاً تتدرج قوة الإضاءة في ساعات النهار بين الفجر والغروب . كذلك يخضع الإنسان لظاهرة التدرج من ولادته لفطرته إلى شبابه وكهوله حتى شيخوخته . ونحن نلاحظ في ظاهرة المد والجزر تدرجاً أيضاً . فالتدرج هو الحالة التي يرتبط فيها طرفان متباينان بدرجات تتوسط بينهما نصوصاً أو ذرولاً إرشافاً أو انقماً ، رقة أو غلظة اندفاعاً أو تسلاً ، صرخاً أو همساً فحيحاً أو سرعمة . علواً أو انخفاصاً ..

وإذا نظرنا إلى هذه الصورة التي أخذت لذلك المشهد الذي يدور بين ( سلمى ) الفنانة مميحة أيوب والفنان ( أحمد الجزائري ) نلاحظ الوحدة الزخرفية المتكررة داخل ( البانوه ) الذي يشكل حائطاً ساتراً على عين ( سلمى ) وهي تقف في مدخل أسفل فتحة المدخل في المنظر الملوكي الطراز الذي صممه الفنان زرووف عبد المجيد فالساتر الخشبي مطرزاً تطريزاً زخرفياً على هيئة مربعات صغيرة مفرغة ومتساوية الحجم ومتكررة بارتفاع الحائط ويعرضه الذي يتبين أعلاه حسب التصميم عن أسفله ليتخذ أعلاه شكل شبه المنحرف الذي يشكل تاجاً للحائط أو الساتر الذي يتخذ شكل المستطيل بامتداد ثلاثة أرباع فتحة الممر الذي تقف تحت قبوفا ( سلمى ) و ( الجزائري ) وعلى الرغم من تكرار الوحدات الزخرفية في الساتر الخشبي الذي يتكون منه الجدار الأيمن بالنسبة للممثلة ، إلا أن هذه الوحدات وضعت في إطارين مختلفين أعلاهما على شكل شبه منحرف في حين يشكل أسفله مستطيلاً مما يخلق تضاداً في الوحدة الإطارية ( البانوه ) الواحد مع تكرار الوحدات الزخرفية الداخلية . كذلك تتباين منظومة الوحدات الزخرفية في تاج البانوه ( شبه المنحرف ) عن منظومة الوحدات الزخرفية المربعة والمتكررة في الجزء الأسفل من البانوه نفسه وبذلك يخلق الفنان تنوعاً وتكراراً في التكوين المنطري الواحد في مشهد مسرحي فإذا نظرنا إلى أطراف كمي الفنان الذي ترتبته الممثلة ( سلمى ) وذيله نجد الوحدة الزخرفية نفسها تتكرر ، حيث المربعات الصغيرة البيضاء على الأرضية الداكنة لقماش الفنان نفسه ، مما يخلق ارتباطاً بين الشخصية وبينها ، فالشخصية تعطينا إحساساً بالتجانس مع المكان ، وقد يوحي هذا التجانس أيضاً برتابة حياة الشخصية ، لتكرار وحدات المكان مع الزبي ، فإذا ربطنا بين الموضع الجغرافي لولوف الشخصية في مدخل عمر في المنزل أو القصر ، ربطاً سيميولوجياً ( دلالي ) مع تعبيرات الضيق والانفجار على وجهها ، ويدها اليمنى مرفوعة أمام صدرها في تعبير رافض ويسراها إلى

أسفل ملتصقة بساقها اليسرى كما لو كانت تحكم تثبيت ما نلبس إحكاما لستر نفسها . في حين امتدت يدا الممثل (الجزيري) بدءاً من أسفل إبطيه أمامه حتى صدره في تعبيره الذي لا حيلة له ، لأنجبنا معنى التعبير المسرحي الذي تجسده لنا هذه اللقطة الجمالية وهو معنى يكشف عن الرتبة التي تميشها (سلمى) ولأحسننا بأقفا كما لو كانت محبوسة في ذلك المكان ( القصر أو القلعة ) وكما لو كانت تقف في مفترق الطرق فلا هي في الداخل ولا هي في الخارج . ولو عاودنا النظر إلى العناصر المكونة لتلك الصورة المسرحية لاكتشفنا التدرج في الأشكال الزخرفية التي رسم بها المتظر ، ما بين مربعات بيضاء وداكنة ووسط بين هذين اللونين ، بالإضافة إلى التدرج في الأحجام ما بين الزخارف المربعة المقرغة الصغيرة والزخارف المربعة المصمتة المرسومة على الحوائط في تقسيمات هندسية متفاوتة إلى جانب تفاوت أوضاع استخدام الملائح على كنف الممثل وعلى ذراعه الأيسر حيث يتدل رأسياً في مقابل رباط الوسط الذي يتخذ خطأً دائرياً أفقياً متعاضداً مع تعاضد لونهما مع لون الزي الذي يرتديه .

ويتخذ التدرج هنا أشكالاً متعددة في المساحات اللونية وفي المساحات الضوئية والمعمتة . والتدرج يعبر عن حركة متطورة في انتظام قد يتخذ حالة البطء أو الضيق أو اتساع المدى ليعبر عن الهدوء والراحة ومع ازدياد سرعة التدرج يؤدي إلى التباين الذي يؤكد الصراع بين عناصر القوة في حالة مواجهة .

ويحقق التباين في التكوين عن طريق اجتماع تقيضين في الصورة ، حتى أننا لا ندرك أحد الطرفين ما لم تكن على علم بتقيضه . والتباين هو الانتقال المفاجئ والسرير من حالة إلى حالة أخرى عكسها ، من الهدوء إلى الصخب ، ومن الرتبة إلى الإثارة . أو من عاطفة إلى عاطفة أخرى نقبضة لها كالانتقال من الكآبة إلى الابتسام أو الضحك ..

وفي الصورة التي تظهر فيها ( رابعة العلوية ) بملابسها البيضاء في منطقة معتمة تجسد العزلة وحياة الوحدة يتجسد التباين الشديد الذي ينشأ عن تجاوز مساحات قائمة ومساحات أخرى شديدة النصوص ، وهذا التباين من شأنه جذب الانتباه وإثارة معاني القوة النفسية التي تمتصها الشخصية وحياة السكونية والمشعور بالطمأنينة والمظلام من حوها يعزها عن عالم رأت فيه كل الشر . وللتباين صور مختلفة ومتعددة قد تكون في اللون أو في الحجم أو في اتجاهات خطوط حركة الممثل أو في طرائق التعبير الصوتي ومستوياته الأدائية الدرامية أو في المساحات أو في الإضاءة أو في

الإفلام أو في فترات الصمت أو في المؤثرات الصوتية أو الموسيقية أو في ألوان التعبير الغنائي المسرحي أو الرقص المسرحي أو التعبير الدرامي الحركي أو في تصميمات الأزياء أو في تصميمات المناظر .

### **مبادئ السيادة في التكوين المسرحي :**

إن قيمة التكوين هو التأثير الجمالي وسيلة للتأثير المضموني ، ولكي يتحقق التأثير الجمالي الذي يستهدف استمالة الخلق وجذب انتباهه جذباً شعورياً سرعان ما يتلوه ليصبح جذباً إدراكياً ، فإنه لابد أن يستهل استهلاً حسناً يهش الخلق بواسطة بعدد المجازي الذي لابد أن يتفاعل مع البعد التمثيلي ليدخل في حوارية يتجاذبان فيها انتباه الخلق من اتجاهين أحدهما شعوري والآخر إدراكي ، ليتمكن عن طريق ذلك من إنتاج البعد المضموني للتكوين الذي قد يكون بعداً تاريخياً كما في مسرحية ( سليمان الحلبي ) لألفريد فرج من إخراج عبد الرحمن الزرقاني وإنتاج المسرح القومي ، وكما في مسرحية ( الوزير العاشق ) للشاعر فاروق جريدة من إخراج لهمي الحولي وإنتاج المسرح الحديث فإذا كان البعد المضموني بعداً تاريخياً كما في هاتين المسرحيتين للسوف تتكشف أمام الخلق من خلاله رؤية الكاتب لموم عصره وقضايا الكبرياء ومدى تفاعل شخصياته المسرحية مع تلك القضايا الاجتماعية وترسبات المعرفة الثقافية في تاريخ أمته والتي يهدف من وراء إعادة عرضها عرضاً إبداعياً مسرحياً أن يكشف عن إشراقات رموز أمته والصعاعات تاريخها القومي والوطني . ولكي يقع العرض متلقيه بالبعد المضموني ، فإنه يفعل ذلك بلغة الفن المسرحي ، ولا سبل أمامه لتحقيق ذلك إلا أن يقدم البعد المضموني في شكل مشرّج مجمع لذلك يوظف البعد المجازي الذي تأسس عليه الصور الفنية في المسرحية وبأساليبها وجمالياتها في تفاعل درامي مع البعد التمثيلي الذي يقوم على المقابلات بين معنى ومعنى وبين صورة وصورة أخرى ، وبين علامة وعلامة ورمز ورمز مقابل له ، لتؤكد الصور والمعاني والمواقف والأحداث والقيم .

وبذلك وحده يؤثر البعد المضموني في الخلق فيمكن من أداء دوره في التركيز على الجوانب الداخلية للشخصيات ليحيل العالم الخارجي ووقاته إلى نتاج للعوامل الداخلية للشخصيات وليمكنها من تجسيد المعنى الكلي للتكوين المسرحي ويمكن الخلق في النهاية من أن يعيد إنتاج دلالة العرض المسرحي موضوع فرجه الإيهامي أو الإدراكية . وأبسط صورة لتجسيد البعدين ( المجازي ) و ( التمثيلي ) للبعد المضموني في مسرحية ( المخطئين ) ليوسف إدريس حيث توحد

أزياء الشخصيات التي يتكون نسجها من خطوط رأسية يضاء طولية وسوداء موازية لها . فذلك يكشف من أول وهلة عن طبيعة التماثل التام في الشخصيات وذلك تماثل ضعيف .

### **جماليات التباين في الصورة المسرحية**

التباين عنصر يرتبط بقيمة التعبير الصوتي والحركي فإذا سمعنا صوتين متساويين في التبر والشدة والشعور مختلفين في زمن الأداء بأن يسبق أحدهما الآخر بمسافة زمنية واحدة فإننا نستطيع تبيين قسمة تساوي الصوتين في تعبيرهما . وكذلك يمكن اكتشاف طبيعة التباين في صوتين يؤديان تعبيراً واحداً أحدهما بالصوت المباشر للممثل والثاني لصوته هو نفسه مسجلاً على شريط تسجيل بحيث ينطلقان بالتعبير الصوتي نفسه في زمن واحد .

ويمكن اكتشاف التباين في التعبير الحركي الواحد بأداء مزدوج لممثلين أحدهما يوقع بكفيه فرجة كما فعل سمير غانم في جملة ( بابا بعث فلوس ) في مسرحية ( المتزوجون ) ويوقع الآخر بكفيه نالفاً كما فعلت شيرين في ردها على سمير في المشهد نفسه ( لأ بابا مبعث فلوس ) فحركة الصفيق الإيقاعي تتكرر ما بين سمير وشيرين ولكنها تباين في حركة "شيرين" عن حركة "سمير" لأن الحركة الأولى مستبشرة في ملازمتها لجملة الصوتية بينما الحركة الثانية ، وإن اتخذت الشكل نفسه والإيقاع نفسه غير أن دلالتها متباينة عن دلالة الحركة الأولى . كذلك تباين صفة كنفه مع صفة لحديه في الموقف نفسه .

### **جماليات التوافق في الصورة المسرحية :**

يستحق التوافق في الصورة عن طريق وحدة أو توحيد عناصرها ، ففي عرض مسرحية ( مأساة الحلاج ) بإخراج حسن عبد السلام وإنتاج فرقة مسرح الجيب السكندري بمديرية الثقافة بالإسكندرية ١٩٦٧ عندما تحب مجموعة الفقراء القابعة تحت قدمي الحلاج المصلوب في ميدان الكرخ في المشهد الأول من المسرحية عن سؤال الواعظ عمن قتل ذاك الرجل المصلوب بقولهم : " نحن القلة " فإن توحيد إجابتهم نوعاً من التوافق الصوتي وفي تلازم حركة خبط كفوفهم على صدورهم في توقيع صوتي تلازماً زمنياً مع أصواتهم المتوحدة في إطلاق جملة " نحن القلة " ما يؤكد توافق التعبير الصوتي مع التعبير الحركي في الصورة نفسها .

وفي تلازم صوت الراوي مع صوت ياسين في عرض " ياسين وبجة " لتجنب سرور من إخراج كرم مطاوع بإنتاج مسرح الجلب بالثأهرة في أداء عبارة سردية واحدة ففي ذلك لون من ألوان التوافق في الأداء التمثيلي السردى الشخصى .

فالتوافق إذاً يتحقق في تركيب لونين أدائين لممثلين أو مجموعة من الممثلين أو المغنيين في التعبير الصوتي أو مجموعة منهم أو من المراقبين في التعبير الحركي وقدرته على إثارة الإحساس البصري أو الإحساس السمعي أو الإحساس البصري والسمعي الواحد لدى جمهور المسرح .

### **جماليات التغذية الراجعة للمؤثر الضوئى الدرامى :**

في مسرحية ( القفص ) لفراتى بحس كريستيانو وهو متقف نفسه في قصص حليدي على شكل غرفة يدخل ردهة مول أسرته لإحساسه بأنه وحش وأن المجتمع والأسرة وحوش يجب أن يحس نفسه عنهم إذ أن ذلك في رايه أفضل وسيلة لصيانة نفسه من بطش الآخر وصيانة الآخر من بطشه . ولقد شاهدت عرضاً لهذه المسرحية بقصر ثقافة الأنفوشي في إطار عروض نوادي المسرح بمهنة قصور الثقافة في صيف ٢٠٠٩ ولاحظت من منظور نقدي أن المخرج وهو طالب بقسم المسرح وتلميذ لي يوجه الإضاءة المسرحية بشكل أمامي من ( المرس ) في تركيزات على المشهد ككل وفق حركات إنارة ، هنا وهناك . على حين أن بؤرة التركيز الدرامي تتمثل في التأثير النفسي الذي ينعكس من خارج القفص أو السجن الحليدي - من أسرة كريستيانو - على كريستيانو نفسه وتأثير حبس كريستيانو على أسرته . ومعنى ذلك أنه كان يتوجب على المخرج لو كان له أمسك بمفاتيح النص وحلل دوافع الشخصية ودوافع المتعاملين معه ( أسرته ) كان يتوجب عليه توظيف الإضاءة لتطلق حزم الأشعة الضوئية من خارج القفص لتصيب الشخصية كريستيانو بالوقت والعصية . وتعود الأشعة الضوئية في دورة التغذية الراجعة لتطلق حزمة ضوء من داخل القفص الزنزانة لتعكس خارج القفص الزنزانة على أسرة كريستيانو فتعمق حالة توتر الأسرة من موقف كريستيانو الانعزالي وتعمق بالمثل حالة توتر كريستيانو من الأسرة وتخلق جماليات الجدل بين حالة التوتر المتبادل ، ولكن ذلك لم يحدث لأن المخرج لم يستعد من دروس التحليل المسرحي التي يتلقاها في قسم المسرح .



## **جماليات جدل الاعتام والإضاءة في المشهد المسرحي :**

الاعتام والإضاءة أكثر العناصر استخداماً في خطة الإضاءة المسرحية التي تعتمد على المؤثر الضوئية الدرامية .  
وغالباً ما نجد المعتم والمضيء مرتبطين ارتباطاً وثيقاً بالتكنولوجيا أو بمناجاة شخصية مسرحية ما وبمشاهد الاتجاه التعبيري .  
وقد يكون التكوين الدرامي الضوئي المعتم والمضيء بسيطاً سهلاً وقد يكون معقداً مشحوناً بالقيم المتعددة .

## **بين جماليات البؤرة البصرية**

### **وجماليات البؤرة السمعية في المشهد المسرحي :**

في قول التاجر في المنظر الأول من الفصل الأول في مسرحية مأساة الحلاج لزميله :  
الواعظ والفلاح : " أنظر ماذا وضعوا في سكتنا ؟ "  
مثال للبؤرتين البصرية والسمعية معاً ؛ لأن التاجر يشير بسبابته نحو ما يريد لفت نظر زميله إليه وهو الحلاج مصلوباً في الساحة غير أن هذه البؤرة البصرية التي أحالتنا إليها بؤرة استماعنا مع زميله ( الفلاح والواعظ ) ( سبابته والاتجاه الذي تشير إليه ) تحيلنا إلى بؤرة بصرية أخرى حيث الموقع الجغرافي من القضاء المسرحي الذي يشير ناحيته لنصر رجلاً مصلوباً وعند قدميه جمع من الفقراء حزائي دامين مطرقي ومتطلعين إلى بطلهم الفقيـد والبؤرة تؤمن سيادة عنصر على بقية عناصر التكوين المسرحي فتكوين مجموعة الفقراء في منظر سلب الحلاج تقوم بدور التهمة لقائد المجموعة فهو محور التكوين الجماعي المتكسر المهزوم فزعمة الحلاج فهو عندما يجيب عن سؤال الواعظ فيقول : " قتلناه بالكلمات " .

فإنه يعبر بلسان الجماعة نياحة عنهم ولذلك يتبعون خطابه بعد أن يقول مقدماً لهم ليكملوا الخطاب الشارح لدورهم أو لكيفية قتلهم لصاحبهم ( الحلاج ) :

" مقدم المجموعة : وإليكم ما كان في هذا اليوم " فتراهم يصفون ما حدث :

" المجموعة : صفونا صفاً صفاً

الأرفع صوتاً والأطول

وضعوه في الصف الأول

فـو الصوت الخافت والمتوازي

وحملوه في الصف الثاني  
أعطوا كلّا منّا ديناراً من ذهب قاني

براقاً لم تمسه كف من قبل

قالوا : صبحوا زليلق كافر

صبحنا : زليلق كافر

قالوا : صبحوا فليقتل

صبحنا : فليقتل

إنّا نحمل دمه في رقبتنا<sup>١</sup>

### **جماليات التكوين والعناصر المتناقضة في وحدة :**

لو استخدمنا نموذج يبرس للدلالة وسجلا للكشف عن جماليات التكوين بين عناصر التناقض في الصورة بين القوة والضعف أو الصراع بين طالب ومطلوب وحائل دون تحقيق ذلك مع تحديد لقيمة كل عنصر سنجد ما يلي :

العلامة : ما ترمز إليه

وهي ترمز إلى الأسد وهو رمز البطولة

وذلك ينطبق على العلاج فهو رمز البطولة في مسرحيتنا هذه

وهي ترمز إلى الشمس وهو رمز الغاية

والغاية أو الفكرة الأساسية في المسرحية هي تحقيق الحرية والعدل

وترمز للأرض التي ترمز إلى سواد الناس

وهم مجموع الشعب من المظلومين مجموعة الحرفيين في المسرحية .

وترمز إلى العريخ الذي يرمز إلى الخصم

والخصم في هذه المسرحية هي السلطة ( الخليفة والحاشية )

يرمز العيزان إلى العدل

ويتمثل في دعوة العلاج إلى العدل الذي لم يتحقق

القمر ويرمز إلى المشاركة ويمثلها في المسرحية التاجر والواعظ والفلاح فهم شركاء في

الحدث

والحدث في مأساة العلاج تنوع فيه صورة المثقب ، إذ أننا لا نجد مثقفاً واحداً ولكننا أمام أوجه متعددة للمثقب ( المثقب الثائر ، المثقب المناوي ، المثقب البشري ، المثقب المنحجب ، المثقب العميل )

<sup>١</sup> صلاح عبد الصبور ، مأساة العلاج ، بيروت ، سلسلة نقرأ ، دلت .



وفي عرض مأساة العلاج بإخراج ناجي أحمد إنتاج مديرية الثقافة بالإسكندرية نجد العلاج مصلوباً في أعلى يسار المسرح - قياساً على الجمهور - وللشجرة التي صلب عليها فرعين يتخذان شكل حرف V من Victory علامة النصر بينما تشكل ساقيه حرف A عكس العلامة الأولى دلالة على الهزيمة وهذا ما تتجسه العلامات في هذه الصورة وهذا التناقض يعطي قيمة جمالية . كما أن هناك تضاد بين علامتين في تكوين بصري واحد ( الشجرة - العلاج المصلوب ) والتكوين الجماعي للحرفين القاعدين تحت قدميه وكذلك التضاد بين كتابة الحرفين وسعادة السكارى الثلاثة التاجر والواعظ والفلاح مما يدل على تحالفهم الملحق بهمهم في صورة واحدة تحول إلى رأي نقدي لفكرة تحالف قوى الشعب العامل في الستينيات في مصر . كما أن التضاد في رسم شخصية الواعظ يخلق قيمة جمالية ( واعظ وسكير في وقت واحد ) وكانت مأساة الصلب وسيلة لتسليع التاجر لزوجته في فراش الزوجية والواعظ يتخلدها موعظة له في خطبة الجمعة بمسجد المنصور والفلاح يتخلدها نوعاً من الفضول إذن قمصان القوم الفقراء فواند عند الأثرياء في هذا التكوين المسرحي الذي هو إعادة تصوير لشكل التحالف بين الطبقات في مجتمعنا 'سياسي في الستينيات وذلك يدل على الموقف الانتهازي لأعضاء أو لمتأمر الصورة من هنا فلا مصداقية لأي من ثلاثتهم .

### التكوين الهرمي في مشهد صلب العلاج :

العلاج مصلوباً في أعلى التكوين الهرمي ومجموعة الحرفيين الباكين تحت قدميه تشكل قاعدة الهرم وهم تابعون له و دلالة على بقاء فكره وثباته فيهم بعد موته . وذلك يجريا إلى طبيعة التكوين في المسرح وهو ما سنعرض له لاحقاً .

### المسكوت عنه ومناطق القول :

ويظهر ذلك في قول التاجر حول قصة العلاج التي سيحكىها لزوجته إذ يقول " فهي تحب أطبق الحديث في مواعيد العشاء " والمسكوت عنه هو في "فراش الزوجية"

والجمالية في التضاد بين الصورة اللفظية والصورة الذهبية ليا فهي موقف رومسي يحكي رجل لامرأته عن  
فحمة الصلب فذلك مثال للصح في موقف حميل .

### المائل الناقص في التكوين :

يبدو المائل الناقص في تكوين صورة الصلب حيث الحرفيون يشكلون هرمًا قمته الحلاج  
المصلوب من أمام الشجرة في اتجاه الجمهور والشرطة من خلف الشجرة تجسد هرمًا مقلوبًا ويشكل الحلاج  
المصلوب قمة كلا الهرمين ، لأنهم يقفون على مستوى خلف الحلاج أعلى من مستوى جلوس الحرفيين .  
فالصورة تتكون من هرمين متداخلين وفي ذلك إنتاج لدلالة جديدة من ناحية وقيمة جمالية حيث التناقض  
في وحدة .

## القراءة الطفولية لشهرزاد : بلغة وليد عوني

هل عكس وليد عوني بقراءته التجريبية الطفولية بلغة الرقص الحديث قمر "كورسكوف" ونجومه وشجره وجناحي عصفور جنته وبحر الشرق وعطور شهرزاد وأشواق العشاق في بلاد الهند والسند ، وتحشوات الحب والعزم والجنس في حكاياتها التي تغزو بها مشاعر شبيرار على مدى ( ألف ليلة وليلة ) ؟

من أين تنطلق القراءة التجريبية للغة الرقص الحديث الطفولية التي جسد بها وليد عوني المقاطع الأربعة لقصيد شهرزاد السيمفوني تجسيدا درامياً مرئياً ؟!

### وليد عوني بين فصاحة التعبير بلغة الرقص ورطانة الحديث بلغة الكتابة :

من حق وليد عوني أن يجرب لوناً من ألوان الكتابة الحركية الدرامية بلغة الرقص الحديث ، فيبتكر لغة راقصة يجسد بها فكرة أو رؤية يشطح بها خياله أو يعارض بها قصة تراثية أو أسطورية ، غير أننا نتساءل هل هو مجرب أيضاً في لغة القول حين ينصب مرفوعاً ويرفع منصوباً ويجر كلاماً ؟ يقبل الجر !!!

إن وليد عوني بارع حقاً في محاورة مشاعرنا بلغة الرقص الحديث خلال محاولته الراقصة في معارضة شهرزاد ، إذ رأى أن تجسد شخصية " مسرور السيف " امرأة وليس رجلاً - إنه بارع حقاً من حيث الشكل - فلماذا لا يكتفي بمحاورة باللغة التي يجيدها ؟ هو فصيح عند الحديث الحركي الراقص ، فلماذا يوظف بالحديث اللغوي ، وهو غير ممتلك لأدوات التعبير ؟!

إنه فصيح في كتابة القصيد الحركي الراقص بأطراف الراتحين وأنامل الراقصات من شبابتنا الموهوب . فلماذا يلجأ في البرنامج المطبوع - إلى توظيف الحروف والكلمات التي يضطر في نهاية مقاله إلى الاعتذار عن عدم إجادته لها : ( أنا لست شاعراً ولكني متيمناً بشهرزاد )

إن ما أطرحة هنا لا يستلزم إجابة أو تفسيراً من وليد عوني ، لأن المبدع غير مطالب بتفسير إبداعه ، لأن الإبداع يستهدف التعبير ، والمبدع قد قال كلمته بوساطة إبداعه ، وإنما التفسير هو عمل الناقد الفني .

من هنا فليست أجد وليد عوني محقاً في رد التهمة عن غموض عروضه ، فالغموض هو نتاج التركيب ، والتركيب والتعقيد ، أصل من أصول العملية الإبداعية ، وفلك المثلي لشفرات العمل الإبداعي هو جزء لا يتجزأ من عملية الإمتاع أو الفكرة التي يتقنع خلقها المبدع .

ولقد استمتعتنا بأداء الفرقة الراقص ويتفسر وليد المرتني للقصيد السيمفوني ولقمامات شما ، ولم نجد مهارة في خلط السيمفوني الذي تأسس على التمدد والتداخل الصوتي مع اللقمامات ذات البنية الموسيقية ذات الصوت المفرد أو الثنائي .

ولعل في رد وليد عوي على من هاجموا فيه واقمومه بالقموض ما يؤكد قولي بأنه لا يجيد فن الحديث بالقول قدر إجادته الحديث بالرقص ؛ حين قال : ( عروضي ليست للنخبة ، ويفهمها الخلف وغير الخلف .. حتى الزبال قد يفهم ما ألقمه أكثر من خريج السوربون ) (مجلة المصور القاهرية ، ع ٣٩٥٩ في ٢٥ أغسطس ٢٠٠٠ ص ٤٤ - ٤٥ )

إن وليد عوي يدرك أن الفن لا يفهم وإنما يحس . وفي رده هذا ما ينفي عن فيه صفة التجريب ، لأن التجريب لا يستهدف إلهام المتلقي . وفي رده أيضاً انتفاء لمصاديقه ، إذ كيف يفهم إنسان ما فلسفة سارتر الوجودية للمادة التي تتمحور حول مفهوم ( الوجود سابق على الماهية ) عن طريق دراما حركية راقصة دون أن يكون قد اطلع على فلسفته وهضمها من خلال القراءة النظرية للوقفات سارتر ؟! وكيف يمكن فهم العرض الراقص الذي قدمته فرقة الرقص المسرحي الحديث بالمانيا الغربية ضمن فعاليات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي في دورته الثانية على مسرح العرائس بالعبدة لمسرحية سارتر (الجنيم) ويدرك مقولتها الرئيسية (الجنيم هم الآخرون ) دون أن يكون قد قرأها قراءة تحليلية ؟! وبالمثل أقول كيف يفهم شهرزاد بلغة الرقص الحديث عبر الكتابة الحركية الراقصة بلغة وليد عوي الطفولية ؛ من لم يعرف قصة شهرزاد عبر القراءة أو المشاهدة أو السماع والخيال قبل مشاهدته لها من خلال قراءة وليد عوي المعارضة لها ؟ كيف يتأتى له أن يميز الراقصة التي تؤدي دور مسرور السيف فيتعرف على وجهة نظر وليد عوي ورأيه في شخصية السيف ؟ هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ما هي دلالة تفسير وليد عوي لشخصية مسرور السيف في عمله الراقص ؟ لقد أراد إبراز عبقرية المرأة وسطوتها على الرجل من خلال ذكائها الحارق . وهذه الصورة التراثية لشهرزاد رمز المرأة الذكية ودورها المحرك للتاريخ - إذا أخذنا بنظرية فرويد عن الجنس ودوره - وإعادة بحث وليد عوي لصورة المرأة إنما كان لفقه ذكاء منه ، إذ نظر في إشراقات تراثنا الأدبي والنقط منه اشراقة شبه حدائثية تكشف عن شخصية المرأة وذكائها وقبائدها مجتمعها من خلال سلطتها على الرجل ( حاكم البلاد ) ؟

وهذه اللغة المعاصرة التي تلقى الضوء الساطع على الدور القيادي للمرأة في تطلمات المجتمع الشرقي القديم عن طريق آدابه تتناسب مع الدور الذي تتبناه المرأة في بلادنا في هذه الأيام في ظل

هذه الصحوة الحضارية والدور التويري والريادي الذي يقرم به المجلس القومي للمرأة بقباد:  
السيدة سوزان مبارك .

إن لفظة وليد عوني لاشك لفظة حضارية وتويرية بحمد عليها ، وهي في رأيي نوع من التنمية الثقافية  
المواكبة للتنمية الاجتماعية والأسرية التي تشهدها بلادنا في هذا العصر .

غير أن تفسير وليد عوني لشخصية ( مسرور التراثية ) هو نوع من الإدانة للمرأة ، لأن القصة  
التراثية لحكاية مسرور السيف في ألف ليلة وليلة فيها إدانة للرجل وهي تمثل الدافع المنطقي  
للجوء، شهرزاد إلى قهر إرادة الرجل في سفك دماء العذارى ، ونجس وليد عوني لشخصية  
مسرور لتصبح في عمله الرافض امرأة ينتقص من قدر المرأة ويضعها في سجن الحريم خلف أسوار  
زنازين الفرة ، امرأة تصارع امرأة أخرى من أجل الفوز بالرجل ( شهريار ) ، شهرزاد تصارع  
بالحكايات والأخرى (مسرور وليد عوني ) بالسيف ، الذي يترد إلى نحرة بيد شهرزاد . إن ما  
تفعله شهرزاد وليد عوني ليس فرض سلطتها واستخدام ذكاتها من أجل أن تتساوى المرأة في  
الحقوق مع الرجل ، حسب القصة التراثية- ولكن للفوز بالرجل ، وتلك رؤية شديدة الرجعية ولا  
تتوافق مع الصحوة التويرية التي يبذل المجلس القومي للمرأة كل الجهد من أجل إقرارها في مجتمعا  
انتصاراً للمرأة. هذا من حيث الموضوع الذي انتهى إليه تجريب وليد عوني بلغة الرقص الحديث.





## **النتائج العامة للبحث**

## أولاً : انتهيت في هذا البحث إلى النتائج الآتية

- ١- الجميل : هو كل ما يجمع
- ٢- نتاج توحيد الكلّي مع الفردي وتحولهما إلى خاص  
الجمال ظاهر وخفي ؛ ومعنى أن استقبال الجمال يكون حسياً .  
الجمال : بعث التكوين الفني للمملكة التخيلية عند المتلقي بعثاً حقيقياً وجزئياً مرتبطاً بلحظة التلقي  
المهر والمتع وغير المتع .
- الجمال : ما يصل إلى مشاعرك فيمتلك قبل أن يصل إلى عقلك .
- الجمال : العث الجاد بوسائل التعبير الذي يتحدد به في بعض الأحيان مستوى العمل الفني . وعند  
إرنست فيشر<sup>١</sup> تربط القيمة الجمالية بالشكل : " أنالقة الحلول التي توجد للصعوبات الشكالية  
التي لا تنشأ من المحسوس وحده بل كذلك من المتعة الخالصة والناجمة من التحكم في الشكل ، إن  
الشكل هو دائماً نوع من الانتصار لأنه حل لمشكلة . وبذلك تتحول الصفة الجمالية إلى صفة  
ذهنية .
- الجمال : ينتج عن إرضاء الفنان لفنّه ولذاته ، وليس من إرضائه لجمهوره كلما كان نصيب المرء  
من الجمال أوفر ، كان نصيبه من حب الحياة أعظم . وحب الحياة والجمال من العوامل الاجتماعية  
القوية التي تسجي الأمم إلى التفوق والاستعلاء .
- ٣- مصادر الجمال في الشكل : خلق ألقى التوقعات - الوحدة العضوية .
- ٤- مصادر الجمال المنهجية : فلسفية ولا بد " أن يكون علم الجمال فلسفياً لأنه لا يخطر خطورة  
وراء القوانين والمقاييس في العلوم الإنسانية "
- ٥- مصدر الجمال في المادة : يتمثل في قول مايكل أنجلو من أن ( الدمى التي لم ينحتها كأثما  
محبوسة في الصخر الأصبم الذي لم يلمسه بعد ) .
- ٦- ذاتية الجمال تابعة من الشكل أي من داخل العمل الأدبي أو الفني نفسه .
- ٧- موضوعية الجمال : تابعة من الموضوع أي من خارج العمل الفني أو الأدبي ، بعه من المجتمع  
وتطابق الموضوع مع فكر الغالبية
- ٨- منبع الجمال : يكمن في توق الإنسان للوصول إلى مغزى الشيء الذي يستقينه بحسه ولا يصل  
أبداً إلى مغزى .

<sup>١</sup> إرنست فيشر ، ضرورة الفن ، ترجمة : أحمد حلم . القاهرة ، - المطبعة المصرية العامة للكتاب . ١٩٨٦م ، ص ٢٥٢ .

٩- منبع الجمال : ناتج عن الإجابة التي هي فوق الإجابة . وهذا معناه أن الجمال محصور في الشكل .

١٠- الجمالية : هو الوجة الشكلية .

١١- مصادر الجمال في الشكل : تتمثل عند إرنست فيشر في " البراعة المتعددة في نفسها تلك التي يقصد المؤلف إليها في ذائق أي البراعة التي لا تهم بحل مشكلات البناء الموسيقي في اتحاد الموسيقى الخارجية مع الموسيقى الداخلية في الشكل .

١٢- الجمال الحسي : ويكون شعورياً ومعنوياً في حالة الجمال الخفي وهو ما يستدعي إعمال الذهن .

١٣- قيمة الجمال ما بين الشكل والموضوع : الجمال في الشكل الفني وليس للمضمون فيه نصيب ولكن هذا ينفي الجمال عن القيم الموضوعية ، ولذا نقول إن القيم الموضوعية تستمد إضاءتها من القيم الجمالية فإذا اعتبر أحد النقاد أو دارسي علم الجمال أن الجمال قائم في موضوعات مثل الخير والحق ؛ فإن ذلك أمر نسبي لأن نظرة الإنسان إلى الخير وإلى الحق تختلف من واحد إلى آخر ، وفق مصالح من ينتمي إليهم ( قبيلته - حزبه - طبقته - أسرته - ذاته - وطنه - أمته ) فالخير ليس مطلقاً ولا الحق أو العدل وكذلك الأمر مع الجمال فتقديره يختلف من واحد إلى آخر وفق حالته الشعورية والنفسية .

١٤- القيمة الجمالية في كل تكوين لا يرتبط بموضوع التشكيل ارتباطاً معنوياً سواء أكان تكويناً مرتبطاً أو كان تكويناً مسموعاً .

١٥- القيمة الجمالية : في التناسب والتناغم بين عناصر الشكل أولاً ثم في التناسب والتناغم بين الشكل والمضمون ثانياً .

١٦- الباعث على الجمال : يكمن فيما يتخالف توقع المتلقي للصورة المرئية أو للصورة المسموعة إذ يتوقع في إطار الخطوط العامة للصورة فتدهشه الصورة من حيث دقة التعبير وبلاغته وصدقته إذ يصل إلى مشاعره قبل أن يصل إلى عقله .

١٧- عناصر الجمال في الفن وفي العلم : " فاليساطة والتناسق والتماثل والتناسب والتألق والوضوح وهي عناصر نلاحظها في مجال النظريات الفيزيائية - لها نظائر موازية في الجمال الذي

نجده في الرسم والموسيقى وليس من العسير أن نتصور أن هذه المعايير الجمالية ذاتها تنطبق كذلك على الشعر والرقص وغيرهما من الفنون<sup>١</sup>

١٨- قانون تقدير الجمال : إن قانوني الجمال الأساسيين في الطبيعة هما قانونا السكون والحركة . الأول منهما يمثل في أي لوحة تمثل حركة الحياة .

١٩- عناصر الجمال عند توماس الإكويني :

° أولها : التمام أو الكمال لأن الأشياء التي يشوبها النقص بشعة لهذا السبب ذاته .

ثانيها : التناسب الواجب أو التانسق . وقد رأى أينشتاين ذلك أيضاً .

ثالثها : الإشراق لأن الأشياء ذات الألوان الزاهية توصف بأنها جميلة °

٢٠- النظرية الانفعالية : ارتبطت بالفن الرومنسي .

تربط بين انفعالات الفنان في بناء عمله الفني وما يثيره من قضايا نفسية وانفعالات جمالية . لا تنفذ إلى صميم العمل الفني وتركيبه الداخلي وإنما تبحث في سيرة الفنان .

٢١- نظرية الجمال الفني : توهم دائرة الإبداع بحيث لا يقتصر على الفن وحده وإنما تطلق عاصفة الجمال الفني على كل ما ينتجه الإنسان ويتسم بالجمال في ذاته وتعتمد في تمييز الجمال على مدى التركيب الوضحي في العمل نفسه .

٢٢- نظرية المحاكاة : ( نظرية الماهية ) أو المثل الأعلى فهي لا تناقش العمل الفني وإنما تناقش موضوعه بوصفه جوهر العمل الفني .

٢٣- النظرية الشكلية : تقوم بتحليل الفن التجريدي . تقوم بالشكل ذي الدلالة **Significant Form** وتقوم بالأداة أو الوسيط الذي يقدم الفنان إبداعه من خلاله كالعناصر الحسية الفنية التي يفكر الإنسان الفنان من خلالها اعتماداً على عناصر (اللون - الصوت - الكلمات - الكلمة - النغمة - الحركة)

٢٤- مصدر الحركة عند المثاليين : تكرر فيه بداية ونهاية دائرية

تكرار شكلي وأسلوبي فيه غطية ، ومصدره خارجي .

٢٥- مصدر الحركة عند الماديين .. حركة تراكمات التضاد في وحدة كلية.

<sup>١</sup> راجع : روبرت . م . أجروس وجورج . د . ستانيسلو ، العلم في متفرد الجديد . خاتمة المعرفة (١٣٤) جمادى الآخرة ١٤٠٩

هـ . فريزر / خطاب ١٩٨٩م ، ص ٥٥ .

<sup>٢</sup> المرجع السابق ، نفسه ، ص ١٢٣ .

تحدث التغير بعد الصراع الجدلي التاريخي . حيث يؤدي كل انكسار لطرف أو انتصار لطرف في صراع ما إلى تطور أسلوبه .

٢٦- خاصية مادة العمل الفني : لابد أن تنطوي على الوحدة والكلية واحتمال الصراع في وحدة قابليتها للصراع ، وصولاً إلى وحدة الأضداد .

٢٧- النمط : " لا يمرر إلا في العمل الفني ، وما من شخصيات غطية في الحياة . وما من أوضاع غطية في الحياة " <sup>١</sup> والنمط هو نظام يحلقه الشكل .

٢٨- تكوين الصورة الجمالية : في اجتماع عنصرين تقيضين أو متماثلين فأكثر في إطار متوازن : ومن هذه العناصر : ( الحركة ، السكون ، الثبات ، الكتلة ، الفراغ ، التراكم الكمي ، التراكم ، التوعي ، الحتمية ، الاحتمال ، التعدد ، الفرد ، التكرار ، التركيز ، التداعيل ، التشخيص ، التخلص ، التجسيد ، التماسك ، التلازم ، التضاد ، التكييف ، دائرية البدء والانتهاء ، التماثل ، معنى المعنى ، الترادف ، التوازي ، التكوين ، التقديم والتأخير ، الحذف ، الاستهلال ، مزاجية الكلي للفرد ، المبالغة ، الإيقاع ، الضوء ، الظل ، الصوت ، الصمت ، ظاهرة المعنى ، الإبداع ، التدرج ، الشدة ، اللين ، النصاعة ، الحفوت )

٢٩- التكوين : " Composition تناسق عناصر العمل الفني بصورة ذات دلالة وإيماء . تتكون القصيدة أو الصورة مثلاً " <sup>٢</sup>

## ثانياً : انتهيت إلى أن الخصائص الاجتماعية للقيم تتميز بعدد من الخصائص هي أنها :

- مشتركة بين عدد كبير من الناس
- تستثير اهتمام الفرد والجماعة لارتباطها بمجالات حيوية أو اجتماعية .
- تستهدف صالح الجماعة أو ما تصدق أنه لصالحها .
- تنصف بالثبات النسبي أي المحافظة .
- تنصف بالديمائية أي التغير الاجتماعي .
- تعمل نظم المجتمع ومنظوماته على حفظها .

<sup>١</sup> د. لطيفة الخريزات " النمطي والجمالي في كلاسيكيات للتركيبية " ( أدب ونقد ) العدد الأول - يناير ٨٤ . القاهرة . عن حزب التجمع الوطني ، ص ٨٧ .

<sup>٢</sup> د. مجدي رغبة ، معجم مصطلحات الأدب ، بيروت ، مكتبة لبنان ، ١٩٧٠ ، ص ٨٧ .

- تميز عن نفسها بالرموز الاجتماعية
  - لها أهداف خلقية .
  - تتميز القيم بمساندة بعضها بعضاً .
- وعلى ذلك فإن القيم وفق تلك الخصائص ماثلة في الكتابات المسرحية . كما أنها في كل أنواع الكتابات المسرحية العربي منها والعالمي .

ثالثاً : انتهت إلى أن الخصائص الجمالية للأسلوب :

- تتميز بعدد من الخصائص تمثل في أنها :
- مشتركة بين عدد من عناصر الشكل الأدبي أو الفني .
- تستثير مشاعر الخلق كما أنها تستثير مشاعر المبدع نفسه لارتباطها بحاجة بشرية للامتاع .
- تستهدف توازن عناصر الشكل الأدبي أو الفني .
- تصنف باليات النسي في العمل الإبداعي أو الفني باعتبار أنها تتكرر من عمل إبداعي إلى آخر
- تصنف بالنظر الأسلوب في المنتميات أو الزخارف الأسلوبية . من عمل إبداعي إلى آخر لدى المبدع الواحد .
- تميز عن رموز المبدع نفسه في اللوحة وفي القصيدة وفي القالب الموسيقي وعن رموز الشخصية في الدراما ( رواية - مسرحية ) وكلها أهداف إنشائية مهيأة للقيم الاجتماعية والإنسانية ومؤكدة لها ولدورها الإنشائي .
- تتميز القيم الجمالية بمساندة بعضها البعض في العمل الإبداعي الواحد ، فالتكرار بمساندة المفارقة التي تساند التورية التي تؤكد الازدواج في المعنى أو تكشف البعد المتضاد في الفكر ، وتعمل جميعها على مساندة الإيهام الدرامي أو إثارة النعشة في العمل الدرامي في المسرح الملحمي .

وخلاصة القول : أن القيم الجمالية ماثلة متولاً قليلاً وغير عميق في المسرحيات الاجتماعية الخليجية وبما يستثناء مسرح الكاتب المسرحي السعدي محمد العليم ، وبما لأنه يكتب على مهل ولا يجري وراء مؤسسات الإنتاج وبما لا كتاباته تفرز بين عناصر التراثية والعناصر الحديثة<sup>١</sup>

١. د. أبو الحسن سلام ، المسرح السعودي بين المصادر التراثية والمصادر الحديثة ، بحث ألقى ضمن فعاليات المنتدى العلمي الأول لمعرض المسرح التجريبي ، القاهرة ، وزارة الثقافة ، ديسمبر ١٩٩٤م ، إصدارات الهيئة العامة للثقافة الجماهيرية .

كما تمثل القيم الجمالية في النص المسرحي المصري وخاصة المسرح الشعري مثلاً بارزاً - على النحو الذي مقلنا له - وكذلك تظهر القيم الجمالية أينما ظهور في العروض المسرحية خاصة في التكوينات الجماعية المفتحة أو المغلقة أو الإشعاعية - وقد مقلنا لذلك تمثيلاً مكثفاً .

ولا شك أن بروز القيم الجمالية في العمل الإبداعي وفي المسرح على الوجه الأخص قرين بالحيرة العريضة والتمرس بالتجربة المسرحية طويلاً وباختيار موضوعات وقضايا تشع بالفرابة وتسيح مادتها في محور الخيال والأسطورة وتطير في أجواء التاريخ البعيد لتسقط على الواقع المعيش فتتمتزج بدماء الإنسان ومشاعره وهو أمر لم نجده فيما عرضنا من أعمال مسرحية مما وجدناه في مجتمع المسرح الخليجي بينما وجدناه في المسرح الشعري في مصر و في العروض المسرحية

على ما تقدم فقد تفوقت قيم النظرة المكانية ( القيم الاجتماعية ) على قيم النظرة الزمانية ( القيم الجمالية ) في النص المسرحي الخليجي ، بينما توازنت قيم النظرة المكانية مع قيم النظرة الزمانية فيما مقلنا له من المسرح المصري نظراً لتوازن تيار الوعي مع تيار الشعور في النص و في العرض المسرحي .

كذلك تمثلت قيم النظريتين اجتماعياً و جمالياً في صورة الجسد في المسرح العالمي و المصري في توازن جماليات التشويه في تصوير فكرة الجنس .





## ثبت المصادر والمراجع

## نبت المصادر والمراجع

- ١- الأثري ، المقالات ج ١ .
- ٢- الاسفرائيني ، النصور في الدين .
- ٣- ابن الجوزي ، تليس الهلس .
- ٤- د. إبراهيم علوم ، المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي - دراسة في موسيولوجيا التجربة المسرحية في الكويت والبحرين . سلسلة عالم المعرفة الكويتية ، ع ١٠٥ - ذو الحجة ١٤٠٦ هـ - سبتمبر (أيلول) ١٩٨٦م .
- ٥- د. أبو الحسن سلام ، اتجاهات النقد المسرحي المعاصر ، القاهرة ، المركز القومي للمسرح وللموسيقى والفنون الشعبية ١٩٠٩هـ
- ٦- \_\_\_\_\_ ، المسرح السعودي بين المصادر التراثية والمصادر الحديثة ، مخطوطة بحث - القاهرة - قدم ضمن فعاليات ملتقى القاهرة العلمي الأول لعروض المسرح العربي ١٩٩٥م .
- ٧- \_\_\_\_\_ ، الإيقاع المسرحي بين النص والعرض ، جدة ، ط. الفردوس ١٩٩٥م
- ٨- \_\_\_\_\_ ، حيرة النص المسرحي ط \_\_\_\_\_ ، الرياض ، ط. الترجس ١٩٩٣م .
- ٩- \_\_\_\_\_ ، تربية الإزهاب بين وسائل الإعلام والمسرح ج ١ الرياض ط. دار المعارف السعودية ١٩٩٥م .
- ١٠- د. أحمد العشري ، الضحك .. وكوميديا النقد الاجتماعي في مسرح محمد الرشود - دراسة تحليلية - الكويت ، شركة الإنتاج لتوزيع الصحف ١٩٩٤م .
- ١١- إدوارد آلي ، الجنيتة ، ترجمة جلال العشري . سلسلة مسرحيات مختارة ع. الثامن ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب أكتوبر ١٩٧٣م
- ١٢- ارنست فيشر ، ضرورة الفن ، ت: أسعد حليم ، القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦م
- ١٣- أريستوفانيس ، الضفادع ، ترجمة أمين سلامة ، القاهرة
- ١٤- د. أميرة مطر " ندوة الجمالية العربية " ( ملف ندوة الجمالية العربية - مجلة الفكر العربي ع ٦٧ لسنة ١٩٩٣ ) بيروت ، يناير / مارس ١٩٩٢م
- ١٥- لوسكار وايلد ، سالومي ، مجلة المسرح .
- ١٦- أوفيسيا نيكوف وآخرون اسرعه محماد الماكي سبي - حلال لمنطقة بيروت دار القادري ، موسكو دار التقدم ١٩٨١م .

- ١٧- أي . جي . هور ، إي . هـ . هور ، التعليم والتعلم - مدخل في التربية وعلم النفس ، تعريب حسن المدجيلي ( الرياض ) للطابع الأهلية للأوقفت ١٩٧٥م .
- ١٨- البهاددي ، الفرق بين الفرق .
- ١٩- بريخت ، محاكمة لوكولوس . ترجمة عبد الغفار مكاوي ، سلسلة من المسرح العالمي ، القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للترجمة والتأليف والنشر .
- ٢٠- \_\_\_\_\_ ، دائرة الطباشير القوقازية ، ت: د. عبد الرحمن بلدي ، سلسلة ، من روائع المسرح العالمي ج ٣٠ القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للترجمة والتأليف والنشر .
- ٢١- بويرو بايخو ، القصة المزدوجة للدكتور بالمي ، عن حزب التجمع الوحدوي ، ترجمة د. صلاح فضل ، سلسلة من المسرح العالمي الكويتية ، أبريل ، ١٩٧٤م .
- ٢٢- تشيلدون تشيني ، المسرح في ثلاثة آلاف عام ، ت: دويني خشبة ، القاهرة ، لجنة لمصرية العامة للكتاب .
- ٢٣- تنسي وبليمان ، قطعة على سطح من الصليح الساخن ، ترجمة عبد الحليم البشلاوي ، مكتبة القنون الدرامية (٥) القاهرة ، مكتبة مصر ، دار مصر للطباعة . ١٩٨٠م .
- ٢٤- جيمز أبوليتير ، كازاتولا ، ترجمة وتقديم : د. نادية كامل ، سلسلة من المسرح العالمي ( ٢٣٨ ) الكويت ، وزارة الإعلام أول يوليو ١٩٨٩م .
- ٢٥- حامد عبد القادر ، دراسات في علم النفس الأدبي ، ط٢ القاهرة ، للطبعة النموذجية ، ١٩٤٩م .
- ٢٦- دونتا ماكلوندا ، فترة في الحلاء أو المعجوز المربع ، ترجمة د. أحمد النادي - من المسرح العالمي ١٤١ وزارة الإعلام الكويتية ، أول يوليو ١٩٨١م .
- ٢٧- الرازي ( أبو بكر ) اعتقادات فرق المسلمين والمشركون .
- ٢٨- راسل ( برتراند ) تاريخ الفلسفة الغربية ، القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للكتاب .
- ٢٩- رباعيات الخيام ، ترجمة أحمد وامي .
- ٣٠- \_\_\_\_\_ ، بالزجل ، وشدي عبد الرحمن
- ٣١- \_\_\_\_\_ ، بالزجل ، محمد رخا
- ٣٢- \_\_\_\_\_ ، بالزجل ، أحمد حجاب .
- ٣٣- \_\_\_\_\_ ، ترجمة مصطفى وهي النبل ، تحقيق د. يوسف بكار ، بيروت ، دار الجليل عمان ، مكتبة الرائد العلمية ١٤١٠ هـ - ١٩٩٠م .
- ٣٤- د. رمسيس عوض ، الأدب والجنس ، القاهرة ، دار أخبار اليوم ، ١٩٩٣م .
- ٣٥- روبرت . م. أجروس . وجورج . ن . ستاسيو ، العلم في منظوره الجديد ، عالم لمعرفة ٣٤ ، ١٩٨٠م .
- ٣٦- سعد الله ونوس ، الغصص ( نقد ونقد ) ع ٥٥ ، القاهرة ، مارس ١٩٩٠م .
- ٣٧- صوفوكليس ، أنتيجوني ، ت ، د. علي حافظ ، سلسلة من المسرح العالمي الكويتي العدد (١) ١٩٧٣م .

- ٣٨- م. بوكله دروس اجتماعية في تطور القبة ( باريس . كولاج . ١٩٢٢م )
- ٣٩- الشهرستاني ، الملل والنحل ، الجزء الأول
- ٤٠- صالح مرسى ، ضحنا بالطوفة ، مخطوط مسرحية أخرجهما عبد الأمير مطر ، المسرح الشعبي الكويتي في ٢١/٣/١٩٧٣م وعرضت في دمشق في يوليو / تموز ١٩٧٦م .
- ٤١- صلاح عبد الصبور ، ليلى والجنون ، مسرحية شعرية ، مكتبة الأسرة . القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٩م .
- ٤٢- \_\_\_\_\_ . الأميرة قنطر ط ٣ . بيروت ، دار الشروق ، ١٩٨٢م .
- ٤٣- \_\_\_\_\_ ، بعد أن يموت الملك ، مسرحية شعرية - ملهانة مأساوية - ط ٣ - بيروت دار الشروق ١٤٠٣ هـ - ١٩٨٣م .
- ٤٤- \_\_\_\_\_ ، رباعيات صلاح جاهين ، القاهرة ، دار للمعارف بمصر .
- ٤٥- صمويل بيكيت ، في انتظار جودو ، ت : د. فايز اسكندر ، مجلة المسرح المصرية العدد الأول ١٩٦٤م .
- ٤٦- د. عادل العوا ، الصمدية في فلسفة القيم ، دمشق ، دار طلاس ١٩٨٦م .
- ٤٧- عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، تحقيق د. محمد عبد النعم خضاجة . القاهرة .
- ٤٨- \_\_\_\_\_ ، دلائل الإعجاز ط ٢ . القاهرة ، ط. المنار ١٣٣٩هـ .
- ٤٩- عبد الرحمن الشرفاوي ، الحسين ثائراً ، القاهرة ، مؤسسة الهلال .
- ٥٠- د. عبد الله عويضة ، معاني الجمال والفن ، مكتبة الثقافية (٤٣٧) القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨م .
- ٥١- العظيم (محمد) ، سراب السفلى . مخطوط مسرحية كتبت في الرياض ١٩٩٤م .
- ٥٢- عرض مسرحية اللجنة لإدوارد آلي ، إعداد عبد الهادي محمد علي ، وإخراج الباحث - جمعية الدواما بالإسكندرية على مسرح اسماعيل يس ١٩٧٣م .
- ٥٣- عرض مسرحية كاليغولا لألير كامبي إخراج الباحث - قصر ثقافة الأنفوشي ١٩٩٧م .
- ٥٤- عرض مسرحية للملك معروف لشوقي عبد الحكيم إخراج الباحث نفسه . مسرح كلية فيكتوريا بالإسكندرية - منظمة الشباب ١٩٦٦م
- ٥٥- عرض مسرحية الوراد ميد الشغال لسمو عبد العظيم إخراج حسين كمال وإنتاج الفنانين للتحدثين ( تسجيل فيديو )

- ٥٦- عرض مسرحية علي جناح التريزي وثابه لله لألفريد فرج باحراج الباحث نفسه إنتاج كلبه الممنعة بالإسكندرية ١٩٨٩م على مسرح الأنفوشي ، ميد درويش بالإسكندرية ومسرح وزارة الشباب والرياضة بالقاهرة .
- ٥٧- عرض مسرحية ( المتزوجون ) باخراج حس عبد السلام لفرقة الثلاثي على مسرح الموساير بالقاهرة ( تسجيل فيديو ) .
- ٥٨- عرض مسرحية ( شرقاً إلى ميناء ) لأنور جعفر باخراج الباحث نفسه فرقة ميد درويش ، وجمعية الدراما بالإسكندرية ١٩٧٣م على مسرح سماعيل يس بالإسكندرية .
- ٥٩- عرض مسرحية ( ناعسة ) للفرقة القوية ، فرع ثقافة كفر الشيخ على مسرح أم كلثوم بالمنصورة ٢٠٠١م .
- ٦٠- عرض مسرحية ( حلم ليلة صيد ) فكرة معاوية حنفي ، تأليف شعري وإخراج الباحث على مسرح قلعة قايتبي ١٩٨٢م .
- ٦١- عرض مسرحية الإسكندر للدكتور مصطفى محمود باخراج حسين جمعة على المسرح الروماني بالإسكندرية ١٩٧٠م فرقة المسرح القومي السكندري بوزارة الثقافة وبطولة كرم مطاوع .
- ٦٢- عرض سامولي لأوسكار واهلد باخراج الباحث نفسه جمعية الدراما بالإسكندرية على مسرح سماعيل يس ١٩٧٣م .
- ٦٣- عرض الفق مهران للشاعر عبد الرحمن الشرقاوي باخراج كرم مطاوع ، للمسرح القومي بالقاهرة .
- ٦٤- عرض مسرحية رابعة العلوية ، تأليف يسري الجندي وبطولة سميحة أبوب ، للمسرح القومي بالقاهرة .
- ٦٥- عرض مسرحية مأساة الحلاج للشاعر صلاح عبد الصبور باخراج حسن عبد السلام إنتاج فرقة مسرح الجلب السكندري بمديرية الثقافة على مسرح سيد درويش بالإسكندرية ١٩٦٧م .
- ٦٦- عرض مسرحية القفص لفرانز باخراج جمال هالوت ، مهرجان نوادي المسرح بقصر ثقافة الأنفوشي بالإسكندرية ، وقصر ثقافة بورسعيد ٢٠٠١م .
- ٦٧- عرض ( شهرزاد ) رؤية وإخراج وليد عوني فرقة الرقص المسرحي الحديث بدار الأوبرا المصرية ، للمسرح الروماني بالإسكندرية ٢٠٠٠م .
- ٦٨- د. فخري لستدي ، " مصطلحات مسرحية " ( للمسرح ) المجلد الثاني عشر ، السنة الأولى ، القاهرة ، ديسمبر ١٩٦٤م .
- ٦٩- \_\_\_\_\_ ، " مصطلحات مسرحية " - المجلد ( للمسرح ) ع. العشرون ، القاهرة ١٩٦٥م .
- ٧٠- القزويني ، الإيضاح في مصطلح البلاغة ، القاهرة ، ط. صبح ١٩٧١م .
- ٧١- د. كمال عيد ، علم الجمال للمسرحي ( بغداد ، الموسوعة الصغيرة ٣٤٩ ) دار الشؤون الثقافية ١٩٩٩م .
- ٧٢- د. لطيفة الزيات ، " التمثيل والجمالي في كلاسيكيات الماركسية " ( أدب ونقد ) ع. الأول - يناير ١٩٨٤م القاهرة - عن حزب التجمع الوطني .

- ٧٣- مارلو . نظرة شاملة على الفلسفة الغربية المعاصرة د ت د يحيى هويدي . د أنور عبد العزيز ، القاهرة - دار المعرفة ١٩٧٥م .
- ٧٤- صابري سرياني . القصص . ترجمه د إبراهيم حادة ( مجلة المسرح ) ع الحادي عشر السنة الأولى مايو ١٩٨٢م
- ٧٥- د. مجدي وهبة . معجم مصطلحات الأدب ، لبنان - بيروت ١٩٧٥م .
- ٧٦- د. محمد بسويي ، الفن الحديث ، ط ٢ ، القاهرة ، دار المعارف بمصر ١٩٦٥م .
- ٧٧- د. محمد حسن عبد الله : " الجمهور والمسرح " ( البيان العدد ٢٧٦ الكويت - مارس - آذار ١٩٨٩م .
- ٧٨- محمد سلامي ، قصة سالمي الأخيرة ، كتاب القومي (٣) تحرير محمود نسيم القاهرة ، للمسرح القومي ٢٠٠٠م
- ٧٩- د. محمد محمد الزباني . القيم الاجتماعية مدخلا للدراسات الأنثروبولوجية والاجتماعية ، القاهرة ، مطبعة الاستقلال الكبرى ١٩٧٢ - ١٩٧٣م
- ٨٠- مصري منسجحات زوسر مرزوق ، باتييه القاهرة ١٩٩٩م وقاعة ناجي بقصر ثقافة الأنفوشي بالإسكندرية وقاعة قسم للمسرح بأداب الإسكندرية ١٩٩٩م .
- ٨١- مهدي بنقي ، حشيشوت بدرجة الصفر - مسرحية شعرية - الإسكندرية ، دار حورس الدولية للنشر ١٩٩٩م .
- ٨٢- \_\_\_\_\_ ، فيلان الدمعقي ، القاهرة ، اللجنة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥م .
- ٨٣- \_\_\_\_\_ . ريم على الدم ، الإسكندرية ، ط. الوادي ١٩٨٥م .
- ٨٤- \_\_\_\_\_ . ليلة زفاف إلكرا ، القاهرة ، اللجنة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩م .
- ٨٥- \_\_\_\_\_ ، السلطنة هند ، الإسكندرية دار لوران ١٩٨٥م .
- ٨٦- \_\_\_\_\_ ، فرط الصب ٨٥ ، القاهرة ، اللجنة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٢م .
- ٨٧- \_\_\_\_\_ ، مقتل هياشا ، القاهرة ، اللجنة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٦م
- ٨٨- موليسر ، دون جوان ، ترجمة إدوارد ميتاليل ، روائع المسرح العالمي (٢٢) القاهرة ج. م . ع . وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، الإدارة العامة للثقافة ط . لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٦٢م
- ٨٩- لييل الألفي ، مقفلة مسرحية دون جوان لولير ، نفسه
- ٩٥- ميل أحمد صادق " العدة الجمالية وعلم الجمال ( المسرح ) ع ٧٥ - فبراير ١٩٩٥م
- ٩٦- نجيب مسرور . ماسين وهبة . رواية شعرية . سلسلة المسرحية ع الخامس . مجلة المسرح . القاهرة . مسرح الحكيم يونيو ١٩٦٥م
- ٩٢- د. مدير العقلمه . المسرح بعد مرياض . النادي الأدبي ١٩٩٢م
- ٩٣- النونجي ، فرق المتسعة .

- ٩٤- هارولد بنتر ، المشيق ، ترجمة د. نادية البهاري ، المسرح ع ٥٩ أكتوبر ١٩٩٣ م .
- ٩٥- هيتج نيلمز ، الإخراج للمسرحي ، القاهرة . مكتبة الأنجلو المصرية ، د / ت .

مراجع أجنبية :

- 1- *A.ROSE, SOCIOLOGY AND THE STUDY OF VALUES .1956.*
- 2- *PARSONS, THE SOCIAL SYSTEM, LONDON, TUVISTOCH PUBLICATION.*
- 3- *G. VERNON, SOCIOLOGY OF RELIGION, MCGRAW HILL BOOK New York 1962.*
- 4- *J.GAULD, DICTIONRY OF THE SOCIAL SCIENCES.*
- 5- *F.ADLER, THE CONCEPTION OF VALUE IN SOCIOLOGY.*
- 6- *ENCY, RELIGION&ETHICS, VOL, XII, NEW YORK.*
- 7- *WILLIAM THOMAS, SOCIAL BEHAVIOR & PERSONALITY, 1959.*











Bibliotheca Alexandrina



0376760